4° Art. 971 f(1

30IX23
4132 п/78
IIов
587
АС

1842

Живопись Азтеков

Драг. камни 19
31-3

Ков 1

ПАМЯТНИКЪ ИСКУССТВЪ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫХЪ ЗНАНІЙ.

I. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЯ ЗНАНІЯ.
II. ИЗЯЩНЫЯ ИСКУССТВА.
III. МЕХАНИЧЕСКІЯ ИСКУССТВА И ТЕХНОЛОГІЯ.
VI. ЖИЗНЕОПИСАНІЯ.
V. СТАРИНА И НОВИЗНА.

СЪ МНОЖЕСТВОМЪ ВИДОВЪ, ПОРТРЕТОВЪ, РИСУНКОВЪ И ЧЕРТЕЖЕЙ, ЛУЧШИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ, ПРЕВОСХОДНО ГРАВИРОВАННЫХЪ НА СТАЛИ, МѢДИ, ЦИНКѢ, ДЕРЕВѢ И КАМНѢ.

Цѣна за два тома 10 руб. сер.

ТОМЪ I.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

[ca. 1843.]

20/86/1266

КАМЕЙ,

ГРАВИРОВАННЫЙ Г. МЕНЦОВЫМЪ ПО НОВОМУ СПОСОБУ КОЛЛАСА.

Прилагаемый здѣсь рисунокъ изображаетъ камей: *Птоломей Филадельфъ и его супруга,* подаренный въ 1814 году императрицею Жозефиною Императору Александру I. Главнѣйшее достоинство этого камея состоитъ въ томъ, что ониксъ, изъ котораго онъ сдѣланъ, есть замѣчательная игра природы, и что художникъ необыкновенно удачно приложилъ ее къ изображаемому предмету: каждая часть рисунка камея, кромѣ превосходной древней классической работы, отличается особымъ цвѣтомъ камня. Знатоки цѣнили этотъ камей въ 500.000 черв.; но вообще подобные предметы, по рѣдкости своей, неоцѣнимы. Онъ хранится въ С. Петербургѣ въ Императорскомъ Эрмитажѣ. Нельзя избрать лучшаго способа гравированія къ произведенію копіи съ столь знаменитаго и единственнаго по достоинству работы и величинѣ оникса, какъ изобрѣ-

тенный Колласомъ *en bas-relief*, и усовершенствованный въ послѣднее время Англійскимъ механикомъ и оптикомъ Джономъ Бетомъ.

Здѣсь не излишне будетъ сказать нѣсколько словъ о родѣ гравированія, какимъ воспроизведена такъ отчетливо прилагаемая при семъ копія съ сказаннаго камея, а равно и о Русскомъ художникѣ, составившемъ себѣ, введеніемъ этого способа гравированія en bas-relief въ Россіи, извѣстность не только въ своемъ отечествѣ, но и внѣ его.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, Американецъ Колласъ (Collas), основываясь на извѣстныхъ Manuels de tournures, изобрѣлъ машину, которая, подъ управленіемъ искуснаго гравера, рѣжетъ на металлическихъ доскахъ копіи съ выпуклыхъ предметовъ и преимущественно съ медалей и камей. Не для чего распространяться здѣсь о пользѣ этого изобрѣтенія въ отношеніи къ нумизматикѣ и археологіи, довольно указать на изданный во Франціи Trésor de Numismatique, который розлилъ значительный свѣтъ на нумизматику и ознакомилъ ученыхъ съ сокровищами, хранящимися въ Парижскихъ музеяхъ. Какъ хорошо ни выгравированы были эти копіи съ медалей, камей, печатей и проч., но въ послѣдствіи, что сначала не было замѣчено, открыли чрезвычайную невѣрность въ рисункѣ копіи съ оригиналомъ; въ особенности замѣчаемъ былъ этотъ важный недостатокъ въ копіяхъ съ предметовъ очень выпуклыхъ и конусообразныхъ: въ послѣднихъ центръ обыкновенно былъ вовсе не на своемъ мѣстѣ и всѣ изображенія казались запрокину-

тыми. Джонъ Бетъ (въ Лондонѣ) долго трудился надъ устраненіемъ этого недостатка, и наконецъ, въ 1836 году, труды его увѣнчались полнымъ успѣхомъ. Онъ устроилъ машину на тѣхъ же основныхъ началахъ, которыми руководствовался Колласъ, но во многихъ отношеніяхъ сдѣлалъ значительныя улучшенія, напримѣръ, кромѣ *совершенно правильнаго* гравированія ею со всякаго рода выпуклыхъ предметовъ, онъ устроилъ ее такъ, что художникъ по своему произволу можетъ давать снимаемому предмету какое угодно освѣщеніе, начиная съ тѣни подъ угломъ 45° до самой меньшей; потомъ выпуклость предмета, положимъ въ 2 дюйма, уменьшать въ половину и даже въ треть, не лишая рисунка вѣрности, и проч. Джонъ Бетъ публично состязался съ Колласомъ въ полномъ собраніи членовъ Британскаго Музеума, и первенство единогласно признано на сторонѣ Бета. Ему въ то же время поручено Музеумомъ выгравировать копіи съ Great Seals of England.

Археографическая Коммисія, учрежденная по Высочайшему Его Императорскаго Величества повелѣнію при Департаментѣ Народнаго Просвѣщенія, постоянно обращая просвѣщенное вниманіе свое на все, что способствуетъ распространенію историческихъ и археологическихъ свѣдѣній въ нашемъ отечествѣ, не могла упустить изъ виду усовершенствованіе Бета и положила, усвоивъ его Россіи, издать въ свѣтъ доселѣ неизданныя копіи со всѣхъ извѣстныхъ Русскихъ медалей и монетъ. Государь Императоръ Высочайше соизволилъ на это предположеніе, и

избранный для этого художникъ, г. Менцовъ, былъ отправленъ въ Англію. Пробывъ тамъ около года, онъ возвратился и представилъ правительству машину и опыты своего искуства. Въ Лондонѣ онъ учился у извѣстнѣйшихъ тамошнихъ граверовъ; Борнета, Фокса, Браунинга и друг., и заслужилъ отъ нихъ весьма лестные отзывы. Первый трудъ г. Менцова въ Россіи былъ гравированіе на стали копій съ медальоновъ графа Толстаго, отлитыхъ изъ алебастра. Онъ преодолѣлъ всѣ затрудненія при снятіи копій съ столь мягкаго состава и съ неимовѣрною скоростію окончилъ 21 медальонъ. Изданіе Археографической Коммисіи, по роскоши и отличной отдѣлкѣ гравюръ доселѣ небывалое въ Россіи, появилось въ свѣтъ подъ названіемъ: *Медальоны графа Толстаго въ память военныхъ событій* 1812—15 *годовъ*, и проч. Не съ большимъ годъ послѣ того, Археографическая Коммисія сдѣлала новый подарокъ ученымъ и вообще всей просвѣщенной публикѣ: она издала 1-й выпускъ полнаго и систематическаго ряда Русскихъ медалей, выбитыхъ до Петра Великаго и въ царствованіе этого Императора— галлерею любопытныхъ памятниковъ древности и славы Русскаго оружія. Изданіе ученое, роскошное, во всѣхъ отношеніяхъ изящное и вмѣстѣ съ тѣмъ, по дешевизнѣ своей, доступное каждому.



СПАСИТЕЛЬ.

Картина Карла Дольчи.

Гравюра Захарова.

Эта картина принадлежитъ къ числу лучшихъ произведеній одного изъ замѣчательныхъ Италіянскихъ живописцевъ семнадцатаго столѣтія. Карлино Дольчи, или Карлъ Дольче, родился во Флоренціи въ 1616 году и былъ ученикомъ Якова Виньяли. Предметы своихъ картинъ онъ избиралъ преимущественно изъ Священнаго писанія. Не-многіе изъ живописцевъ оканчивали свои произведенія съ такою тщательностію, какъ Дольчи; трудно найти колоритъ болѣе пріятный и согласный, кисть болѣе нѣжную и удачнѣе расположенныя краски. Владѣя столь драгоцѣнными качествами, Дольчи долженъ былъ писать портреты съ большимъ успѣхомъ, и, вообще, сдѣланные имъ считаются образцовыми произведеніями искуства. Сверхъ

окончательности, не уступавшей блестящей отдѣлкѣ Жераръ-Дова, онъ обладалъ болѣе легкимъ и свободнымъ исполненіемъ. Германскій императоръ, видѣвшій его работы, вызвалъ его къ своему двору и поручилъ написать портреты со всей императорской фамиліи. Дольчи вполнѣ оправдалъ довѣренность императора, и былъ осыпанъ почестями и благодѣяніями. Произведенія Дольчи весьма уважаются и составляютъ одно изъ главныхъ украшеній лучшихъ собраній и музеумовъ. Нѣкоторыя изъ нихъ можно видѣть въ Санктпетербургскомъ Императорскомъ Эрмитажѣ.

Картина, изображающая Спасителя, имѣетъ всѣ качества, составлявшія достоинства произведеній Дольчи, и замѣчательна какъ по идеи, такъ и по исполненію. Гравюра ея выполнена молодымъ художникомъ, еще ученикомъ Императорской Академіи Художествъ, г. Захаровымъ. Она достойна вниманія тѣмъ болѣе, что принадлежитъ къ числу его первоначальныхъ работъ, его первыхъ опытовъ въ гравировальномъ искуствѣ.

Каждый успѣхъ дарованія, и преимущественно въ то время, когда оно только что начинаетъ развиваться, составляетъ весьма любопытное явленіе, и потому нельзя не упомянуть здѣсь, что̀ и какимъ образомъ пробудило въ г. Захаровѣ любовь къ этому искуству.

С. Л. Захаровъ родился въ 1821 г. въ городѣ Холмѣ, Псковской губерніи, и началъ свое воспитаніе въ тамошнемъ уѣздномъ училищѣ. Черченіе географическихъ картъ и рисованіе простонародныхъ картинокъ, называемыхъ лубочными, первоначально пробудили его наклонность къ художествамъ. Въ послѣдствіи, окончивъ курсъ въ уѣздномъ училищѣ и не имѣя средствъ отправиться въ Петербургъ для пріобрѣтенія настоящихъ свѣдѣній въ искуствѣ, онъ сталъ заниматься рисованіемъ у находившагося тамъ живописца, Афанасія Семеновича Воробьева, надѣлявшаго произведеніями своей кисти всѣ церкви Холмскаго уѣзда. Сдѣлавшись, въ продолженіе двухъ лѣтъ, почти помощникомъ своего учителя, г. Захаровъ началъ заниматься рисованіемъ перомъ. Рисунки его были случайно замѣчены княземъ К. Я. Шаховскимъ, обратили вниманіе на молодаго художника и были представлены княземъ въ Совѣтъ Императорской Академіи Художествъ, который, по разсмотрѣніи ихъ, положилъ принять Захарова въ число своихъ учениковъ, на казенное иждивеніе. Онъ прибылъ въ Петербургъ въ іюнѣ 1837 и съ слѣдующаго года началъ заниматься собственно гравированіемъ у извѣстнаго Русскаго гравера, профессора Академіи Художествъ, Николая Ивановича Уткина.

Въ какой мѣрѣ г. Захаровъ успѣлъ оправдать это вниманіе своими успѣхами, о томъ можно судить по прилагаемой здѣсь гравюрѣ. Она есть еще только третій опытъ его въ трудномъ искуствѣ гравированія, и уже обѣщаетъ новымъ талантомъ обогатить будущность Русскаго искуства. Конечно, молодой художникъ, начинающій такъ прекрасно свое поприще, подъ опытнымъ руководствомъ профессора, пойдетъ быстрыми шагами къ усовершенствованію своего дарованія, на пользу художества, въ которомъ потребность у насъ съ каждымъ годомъ возрастаетъ болѣе и болѣе.



Передъ гробницею святой
Стою съ поникшею главой;
Все спитъ кругомъ.—Одпѣ лампады,
Во мракѣ храма, золотятъ
Столповъ гранитныя громады
И ихъ знаменъ поникшій рядъ.

Подъ ними спитъ сей властелинъ,
Сей идолъ сѣверныхъ дружинъ,
Мастистый стражъ страны державной,
Смиритель всѣхъ ея враговъ,
Одинъ отставъ отъ стаи славной
Екатерининскихъ орловъ.

Въ твоемъ гробу восторгъ живетъ;
Онъ Русскій гласъ намъ издаетъ;
Онъ намъ твердитъ о той годинѣ,
Когда народной вѣры гласъ
Воззвалъ къ святой твоей сѣдинѣ:
Иди, — спасай! Ты всталъ и спасъ.



Д. Х.

«Неси меня!» — я говорила прежде
Въ мольбахъ къ Тебѣ, о Стражъ небесный мой!
Когда я робко слухъ ввѣряла свой
Дотомъ чуждой мнѣ надеждѣ.
«Неси меня» — взывала я тогда, —
«Къ любимымъ берегамъ, подъ небеса родныя!...»
Теперь свершилось все!.. я здѣсь!.. и завсегда
Въ слезахъ твержу Тебѣ слова другія:
Держи меня!

Держи меня, чтобъ радости сіяньемъ
Мой взоръ, мой слабый умъ вдругъ не былъ ослѣпленъ,
Чтобъ счастья новаго тревожно-сладкій сонъ
Не обаялъ меня своимъ очарованьемъ!...
Держи меня, чтобъ съ высоты небесъ

На землю въ забытьи я снова не упала!...
Будь мнѣ опорою!... Изъ области чудесъ
Не изгони меня.... мнѣ въ ней привольно стало!..
Держи меня!

Держи меня, покуда сердцемъ жаднымъ
Я свѣтлую восторга пью струю,
Пока младая жизнь волнуетъ грудь мою
Мечтой, поэзіей, довѣріемъ отраднымъ!..
Но если счастье мнѣ на краткій мигъ дано,
Но если радости погаснетъ вдругъ свѣтило, —
О! мимо бытія, гдѣ горе суждено,
Тогда размахомъ крылъ въ отверстую могилу
Скорѣе брось меня!!

Гр—ня Е. П. Рас—на.

С. Петербургъ. 8 Ноября 1840.



НОЧНОЙ СМОТРЪ.

DIE NÄCHTLICHE HEERSCHAU.



НОЧНОЙ СМОТРЪ.

НОЧНОЙ

СМОТРЪ.

Въ двѣнадцать часовъ по ночамъ
Изъ гроба встаетъ барабанщикъ;
И ходитъ онъ взадъ и впередъ,
И бьетъ онъ проворно тревогу.
И въ темныхъ гробахъ барабанъ
Могучую будитъ пѣхоту:
Встаютъ молодцы егаря,
Встаютъ старики гренадеры,
Встаютъ изъ-подъ Русскихъ снѣговъ,
Съ роскошныхъ полей Италійскихъ,
Встаютъ съ Африканскихъ степей,
Съ горючихъ песковъ Палестины.

Въ двѣнадцать часовъ по ночамъ
Выходитъ трубачь изъ могилы;
И скачетъ онъ взадъ и впередъ,
И громко трубитъ онъ тревогу.
И въ темныхъ могилахъ труба
Могучую конницу будитъ:
Сѣдые гусары встаютъ;
Встаютъ усачи кирасиры:
И съ Сѣвера, съ Юга летятъ,
Съ Востока и съ Запада мчатся

На легкихъ воздушныхъ коняхъ
Одинъ за другимъ эскадроны.

Въ двѣнадцать часовъ по ночамъ
Изъ гроба встаетъ полководецъ;
На немъ сверхъ мундира сертукъ;
Онъ съ маленькой шляпой и шпагой;
На старомъ конѣ боевомъ
Онъ медленно ѣдетъ по фронту;
И маршалы ѣдутъ за нимъ,
И ѣдутъ за нимъ адъютанты:
И армія честь отдаетъ.
Становится онъ передъ нею;
И съ музыкой мимо его
Проходятъ полки за полками.

И всѣхъ генераловъ своихъ
Потомъ онъ въ кружокъ собираетъ,
И ближнему на ухо самъ
Онъ шепчетъ пароль свой и лозунгъ;
И арміи всей отдаютъ
Они тотъ пароль и тотъ лозунгъ:
И *Франція* тотъ ихъ пароль,
Тотъ лозунгъ *Святая Елена*.
Такъ къ старымъ солдатамъ своимъ
На смотръ генеральный изъ гроба
Въ двѣнадцать часовъ по ночамъ
Встаетъ Императоръ усопшій.

В. Ж.

DIE NÄCHTLICHE
HEERSCHAU.

Nachts um die zwölfte Stunde
Verlässt der Tambour sein Grab,
Macht mit der Trommel die Runde,
Geht wirbelnd auf und ab.

Mit seinen entfleischten Armen
Rührt er die Schlägel zugleich,
Schlägt manchen guten Wirbel,
Reveil und Zapfenstreich.

Die Trommel klinget so seltsam,
Hat gar einen starken Ton;
Die alten todten Soldaten
Erwachen im Grabe davon.

Und die im tiefen Norden
Erstarrt im Schnee und Eis;
Und die in Welschland liegen,
Wo ihnen die Erde so heiss;

Und die der Nilschlamm decket,
Und der arabische Sand,—
Sie steigen aus ihren Gräbern
Und nehmen's Gewehr zur Hand.

Und um die zwölfte Stunde
Verlässt der Trompeter sein Grab,
Und schmettert in die Trompete,
Und reitet auf und ab.

Es kommen auf luftigen Pferden
Die todten Reiter herbei,
Die blutigen alten Schwadronen
In Waffen mancherlei.

Es grinsen die weissen Schädel
Wohl unter dem Helme hervor,
Es halten die knochenen Hände
Die langen Schwerdter empor.

Und um die zwölfte Stunde
Verlässt der Feldherr sein Grab,
Kommt langsam hergeritten
Umgeben von seinem Stab',

Er trägt ein kleines Hütchen,
Er trägt ein einfach Kleid,
Und einen kleinen Degen
Trägt er an seiner Seit'.

Der Mond mit gelbem Lichte
Erhellt den weiten Plan;
Der Mann im kleinen Hütchen
Sieht sich die Truppen an.

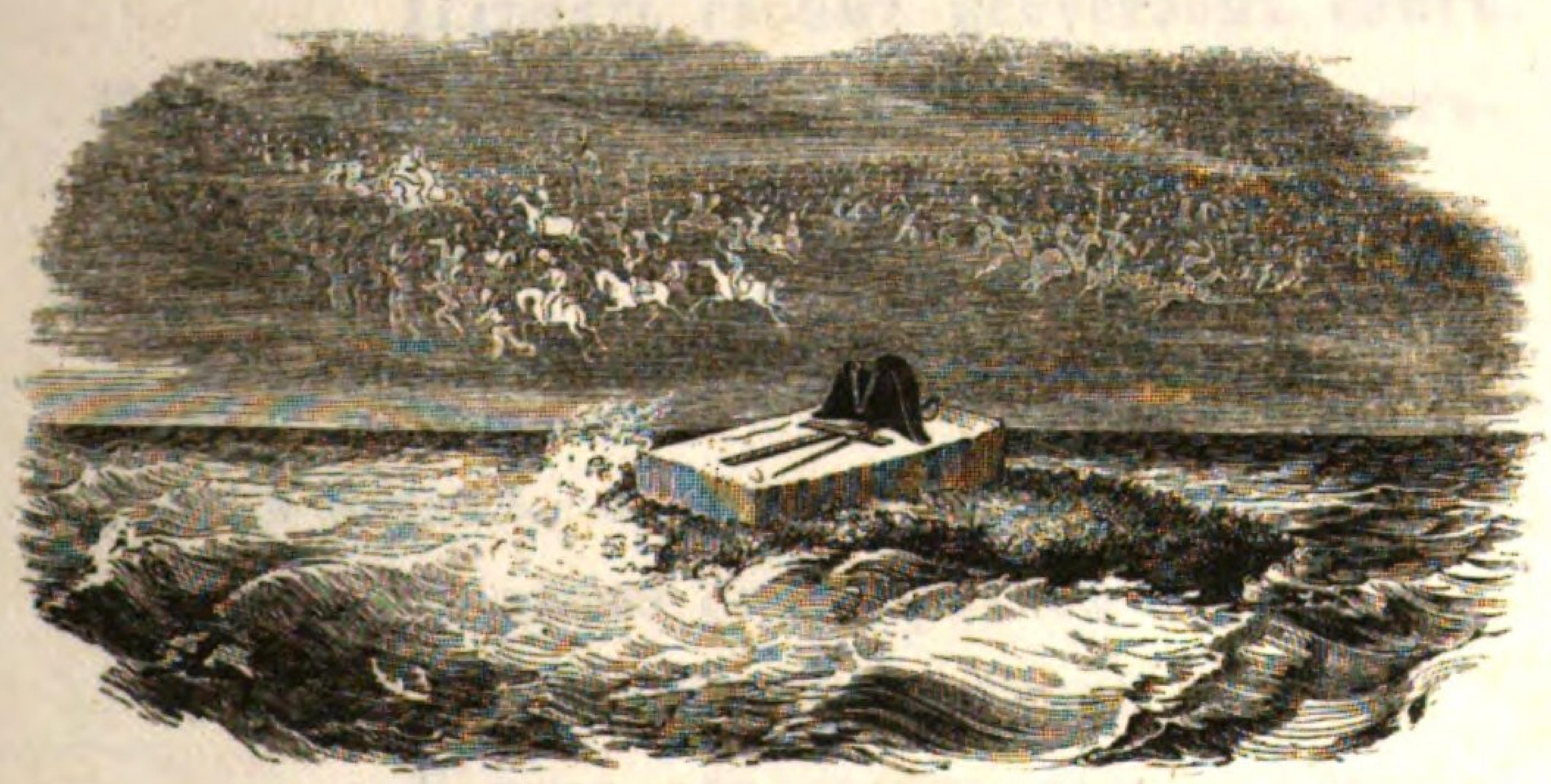
Die Reihen präsentiren
Und schultern das Gewehr;
Dann zieht mit klingendem Spiele
Vorüber das ganze Heer.

Die Marschäll' und Generäle
Schliessen um ihn einen Kreis,
Der Feldherr sagt dem Nächsten
In's Ohr ein Wörtchen leis'.

Das Wort geht in die Runde,
Klingt wieder fern und nah;
Frankreich heisst die Parole,
Die Losung St. Helena!

Diess ist die grosse Parade
Im Elisäischen Feld',
Die um die zwölfte Stunde
Der todte Cäsar hält.

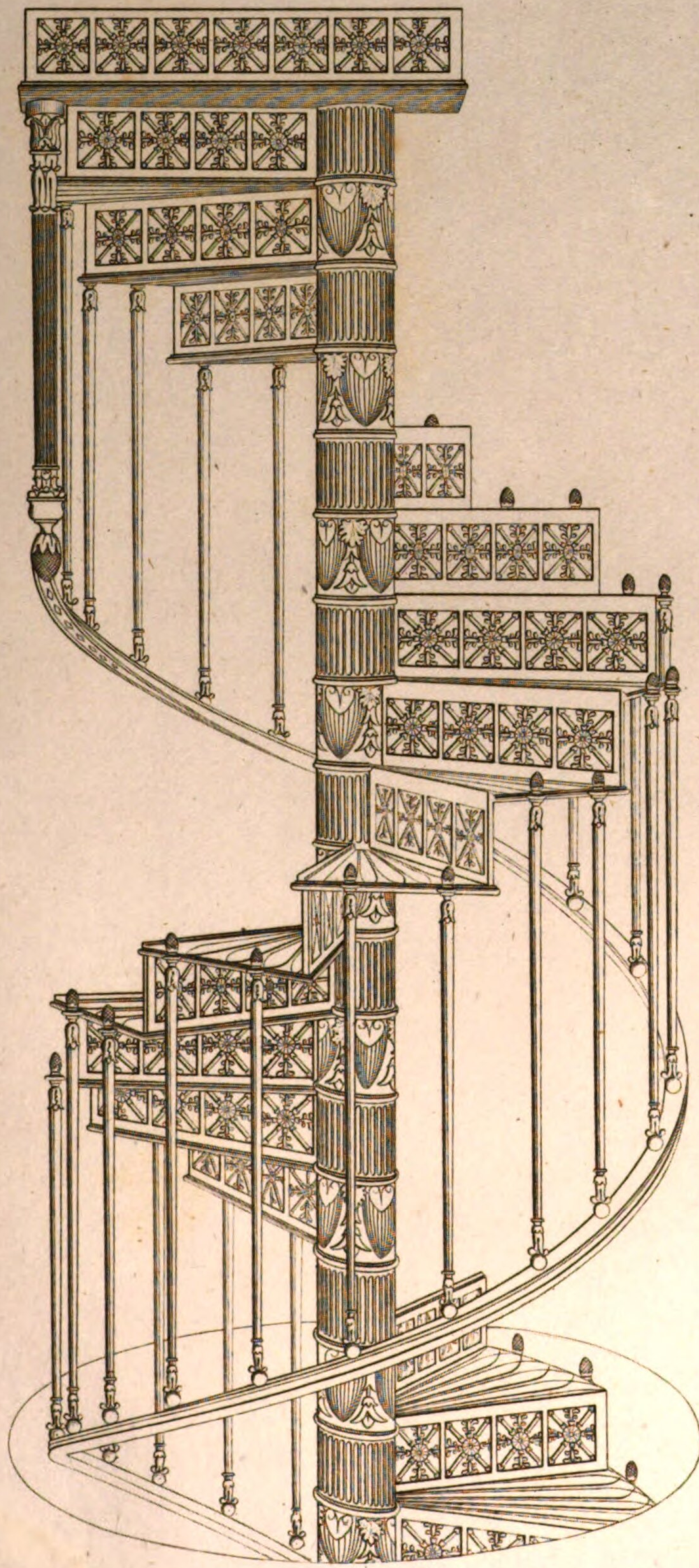
F. Z.

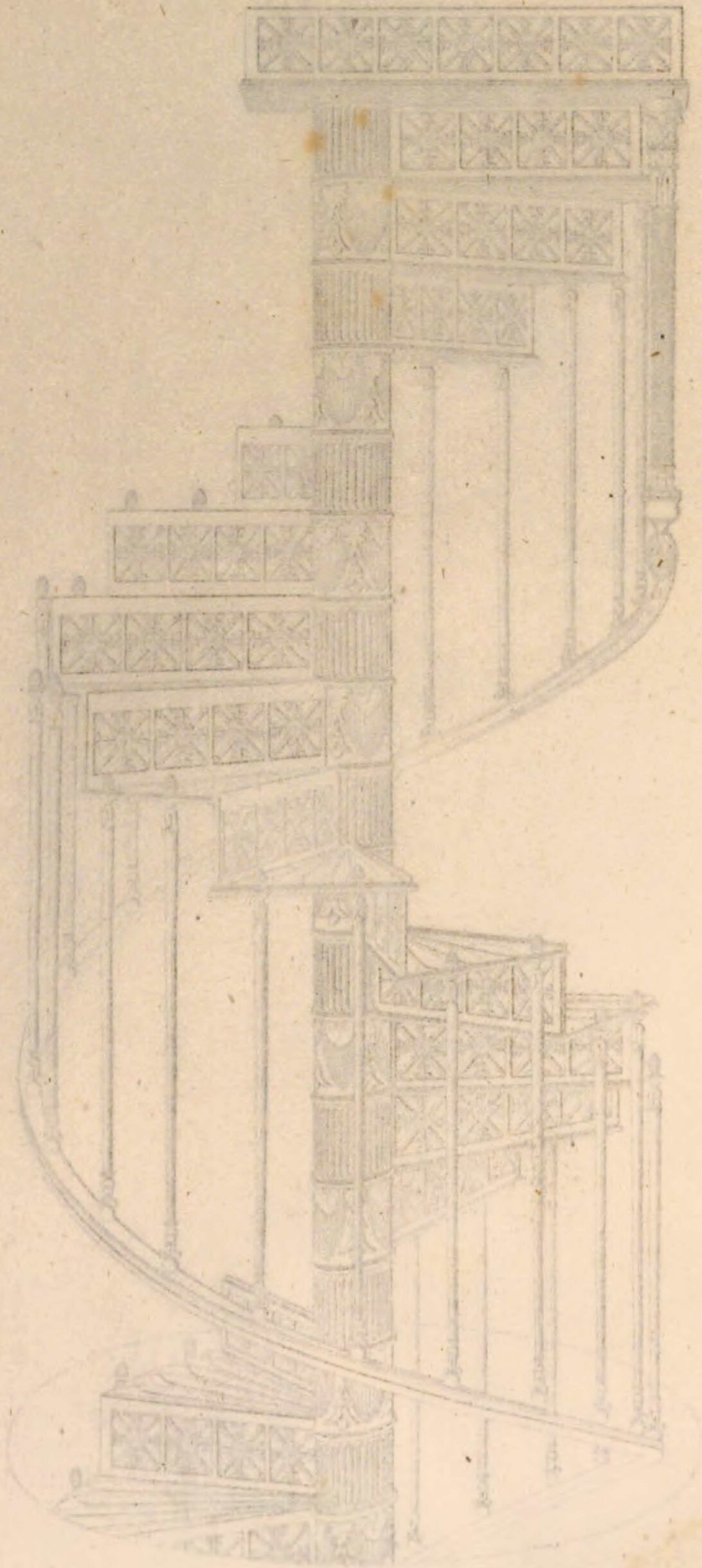




Проказница-мартышка,
Оселъ,
Козелъ,
Да косолапый мишка
Затѣяли сыграть Квартетъ.
Достали нотъ, баса, альта, двѣ скрыпки,
И сѣли на лужокъ, подъ липки,
Плѣнять своимъ искуствомъ свѣтъ.
Ударили въ смычки, дерутъ, а толку нѣтъ.
«Стой, братцы, стой!» кричитъ мартышка
« погодите!
Какъ музыкѣ идти? Вѣдь вы не такъ сидите.
Ты съ басомъ, мишинька, садись противъ альта,
Я прямо сяду противъ вторы;
Тогда пойдетъ ужъ музыка не та:
У насъ запляшутъ лѣсъ и горы!»








ФЕЛЬДМАРШАЛУ
КНЯЗЮ
КУТУЗОВУ СМОЛЕНСКОМУ
1812.

ПАМЯТНИКИ

ГЕНЕРАЛЪ-ФЕЛЬДМАРШАЛАМЪ

КНЯЗЮ КУТУЗОВУ СМОЛЕНСКОМУ

и

КНЯЗЮ БАРКЛАЮ-ДЕ-ТОЛЛИ,

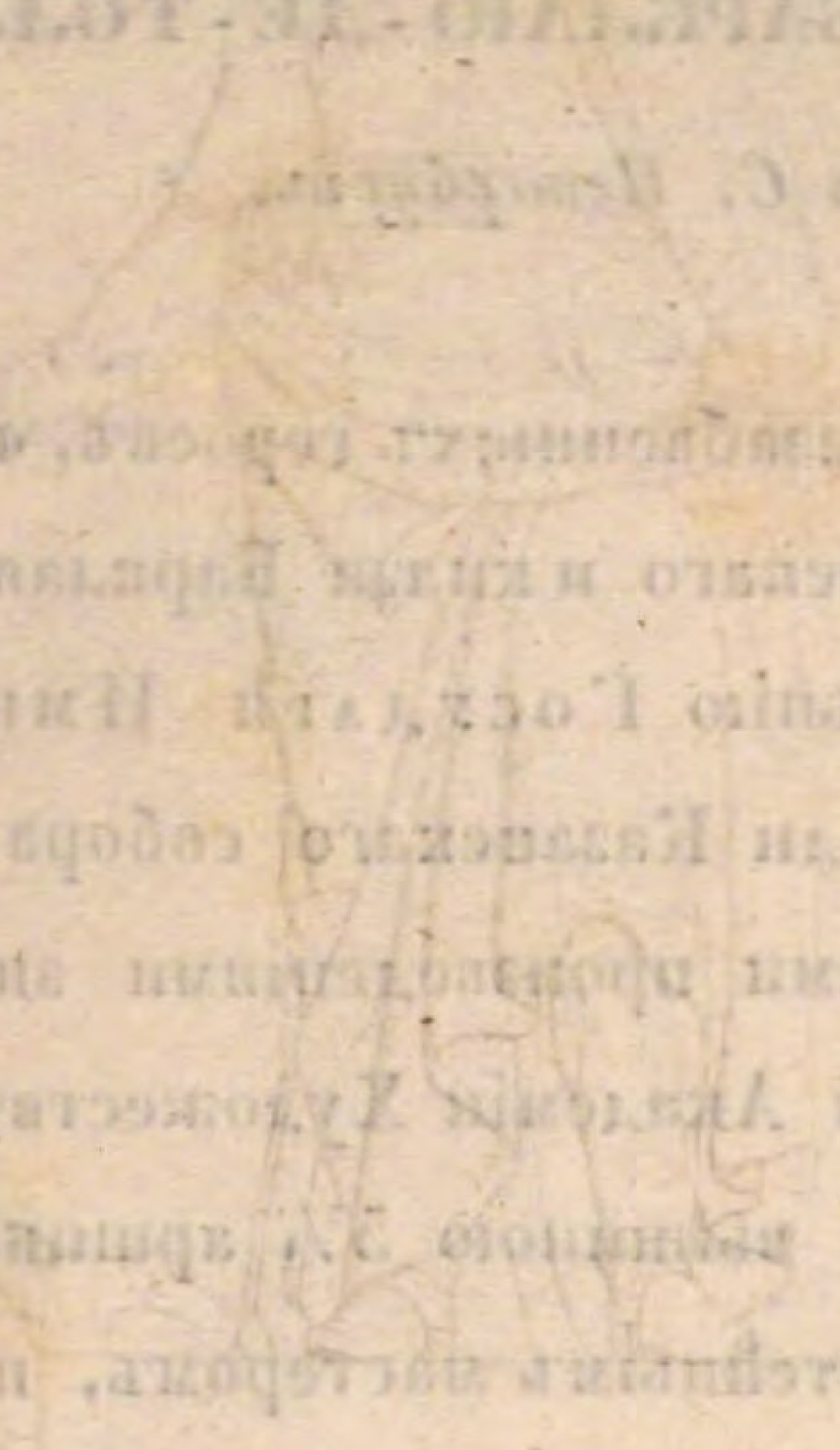
въ С. Петербургѣ.

Изваянія двухъ незабвенныхъ героевъ, фельдмаршаловъ князя Кутузова-Смоленскаго и князя Барклая-де-Толли, поставленныя, по повелѣнію Государя Императора, въ 1836 году, на площади Казанскаго собора, въ С. Петербургѣ, были послѣдними произведеніями знаменитаго профессора Императорской Академіи Художествъ Б. И. Орловскаго. Оба изваянія, вышиною $5\frac{3}{4}$ аршина, отлиты изъ бронзы извѣстнымъ литейнымъ мастеромъ, покойнымъ Екимовымъ. Гранитные пьедесталы, вышиною въ 6 аршинъ, произведены по рисункамъ архитектора В. П. Стасова. Гранитъ для пьедесталовъ добытъ, доставленъ и обдѣланъ мѣщаниномъ Сухановымъ, который первый предпринялъ въ Россіи отдѣлять отъ скалъ огромныя массы гранита; имъ выполнены всѣ гранитныя колонны въ Казанскомъ соборѣ.

Установка памятниковъ производилась подъ руководствомъ профессора архитектуры К. А. Тона.

Всѣ распоряженія и главный надзоръ за выполненіемъ памятниковъ были Высочайше поручены Президенту Академіи Художествъ, А. Н. Оленину.

—




ФЕЛЬДМАРШАЛУ
КНЯЗЮ
БАРКЛАЮ ДЕ ТОЛЛИ
1812. 1813. 1814. И 1815.

ИСТОРИЧЕСКОЕ ОБОЗРѢНІЕ

УПОТРЕБЛЕНІЯ БРОНЗЫ

ВЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВАХЪ.

Публичные памятники, служащіе самою лестною и высокою наградою общественныхъ добродѣтелей и достоинствъ гражданина, увѣковѣчивающіе память событій, драгоцѣнныхъ для цѣлыхъ странъ и народовъ, представляютъ собою живой символъ завѣта современниковъ потомству, и потому одно изъ главнѣйшихъ условій ихъ матеріяльнаго исполненія—есть долговѣчность. Для достиженія этой цѣли, еще съ незапамятныхъ временъ начали изыскивать самые удобные къ тому матеріялы, и послѣ тысячелѣтнихъ опытовъ, искуство, примѣняясь попеременно, то къ мраморамъ, то къ свинцу, то къ другимъ металламъ, останавливается на бронзѣ. Безчисленные опыты оправдали на дѣлѣ этотъ выборъ во многихъ отношеніяхъ. Но не смотря на всѣ опыты и на глубокое впечатлѣніе, всегда производимое монументами, сдѣланными изъ бронзы, многіе всѣми силами старались поставить за правило, что бронзу не должно употреблять для построенія памятниковъ, назначаемыхъ быть какъ бы вѣковѣчными.

Они основываются на томъ, что изъ множества бронзовыхъ произведеній, скульптурныхъ и архитектурныхъ, существовавшихъ въ древности, весьма немногія дошли до насъ. «Побуждаемые цѣнностью металла, говорятъ они, варвары-побѣдители древнихъ народовъ, искали бронзовыхъ монументовъ и разрушали ихъ, единственно изъ желанія

овладѣть матеріяломъ, изъ котораго они были сдѣланы. Во времена позднѣйшія, безъ всякаго почтенія къ воспоминаніямъ о минувшемъ, они даже срывали древнія зданія, въ надеждѣ найти нѣсколько частицъ бронзы; наконецъ и въ наше время, духъ революцій и сраженій переливалъ въ пушки древніе памятники и древнія статуи.»

И такъ алчность варваровъ къ добычѣ, неуваженіе къ историческимъ памятникамъ, требованія войны и опасности революціонныхъ переворотовъ составляютъ причины, на которыхъ основываются отвергающіе употребленіе бронзы въ публичныхъ производствахъ.

Ни одна изъ этихъ причинъ не основана собственно на природѣ металла; всѣ онѣ односторонни; между тѣмъ какъ предметъ должно разсмотрѣть не съ одной этой точки зрѣнія. Обращая вниманіе на требованія искуства, равно какъ и на требованія экономіи и на опасности употребленія цѣннаго металла, не трудно усмотрѣть, что для искуства нуженъ металлъ прочный, плавкій, способный принимать самыя изгибистыя формы, и вѣчно сохранять ихъ. Кромѣ того надобно, чтобы онъ былъ довольно ковокъ и позволялъ художнику обчеканивать безъ излишнихъ усилій свое созданіе. Неудобства, сопровождающія употребленіе матеріяловъ, которыми бы хотѣли замѣнить бронзу, и всѣ невыгоды, встрѣчаемыя при употребленіи каждаго изъ нихъ, оставляютъ преимущество на ея сторонѣ, хотя и то правда, что условія, которымъ подчинены памятники, столь различны, что всякаго рода матеріялъ можетъ быть поочередно предпочтенъ всѣмъ прочимъ. Но на счетъ превосходства употребленія бронзы достаточно упомянуть объ ея прочности и долговѣчности.

Что касается до того, что въ построеніи монументовъ должно избѣгать употребленія столь цѣннаго матеріяла изъ опасенія возбудить алчность, то кажется, строго слѣдуя этому правилу, должно бы было еще скорѣе отказаться отъ употребленія дорогихъ мраморовъ, яшмъ, порфировъ и

пр. и ограничиться употребленіемъ самыхъ дешевыхъ и общепринятыхъ матеріяловъ.

Если бы мы обладали болѣе дешевымъ металломъ, имѣвшимъ всѣ качества бронзы, то должно бы было предпочесть его для произведеній искуства, за малоцѣнность, которая дѣйствительно болѣе ручалась бы за его долговѣчность; но такой металлъ еще неизвѣстенъ, а тѣ, которые по цѣнѣ стоятъ ниже бронзы, не имѣютъ всѣхъ качествъ, ее отличающихъ. Чугунъ можетъ выгодно замѣнить ее въ нѣкоторыхъ случаяхъ, но онъ негодится въ большихъ, чисто художественныхъ произведеніяхъ, требующихъ прочности и чрезмѣрной чистоты частей, при всей возможной мелкости формъ.

Если бы въ монументахъ должно было избѣгать употребленія матеріяловъ, возбуждающихъ алчность, то это относилось бы гораздо болѣе къ свинцу, чѣмъ къ бронзѣ. Свинецъ не представляетъ никакого препятствія разрушенію, и имъ всегда будетъ удобнѣе располагать, отъ того что его обработка легче и его употребленіе многоразличнѣе. Хотя сохраненіе нѣкоторыхъ большихъ свинцовыхъ произведеній еще не есть неоспоримое доказательство пользы употребленія свинца, однакоже неизлишне упомянуть, что буря Французской революціи, въ которой погибло столько каменныхъ памятниковъ, не коснулась прекрасныхъ произведеній искуства, свинцовыхъ вазъ, колоссовъ, чудовищъ и пр., украшающихъ фонтаны Версальскихъ садовъ.

Но опасенія подобнаго рода не могутъ касаться до насъ, Русскихъ, при всеобщемъ спокойствіи нашего отечества, и при очевидной невозможности вторичнаго иноземнаго вторженія. Наши бронзы, украшающія мѣсторожденія Ломоносова и Державина, памятники героевъ отечественной войны и другія произведенія этой отрасли искуствъ, заключены въ самомъ сердцѣ Россіи, и конечно, ей не понадобится похищать, для защиты своихъ границъ, этихъ кусковъ металла — знаменателей народной славы. Когда кто

либо воспользуется бронзою монументовъ, то онъ разрушитъ и другіе, еще болѣе драгоцѣнные памятники.

Если изъ бронзовыхъ стропильныхъ связей Пантеона Бернииій сдѣлалъ балдахинъ Св. Петра, то это отъ того, что стѣны Колизея уже доставляли матеріялы для Римскихъ дворцовъ и виллъ. Послѣднее замѣчаніе весьма естественно приводитъ къ эпохѣ возрожденія искуствъ въ Италіи, когда всѣ художники, не исключая и великаго Микель-Анджело, слишкомъ часто не умѣли признавать историческаго достоинства древнихъ произведеній, умѣя однакоже цѣнить красоту ихъ. Такое невниманіе къ историческимъ воспоминаніямъ было доведено до той степени, что когда герцогъ Медичи купилъ одну древнюю статую, слегка обезображенную, то Бенвенуто Челлини, которому нельзя отказать въ любви къ искуствамъ, сдѣлавъ герцогу длинное исчисленіе всѣхъ красотъ статуи, заключалъ свою рѣчь предложеніемъ реставрировать ее, и, прибавивъ къ ней нѣсколько аттрибутовъ, сдѣлать изъ нея Ганимеда. Это не единственный примѣръ. Бенвенуто дѣйствовалъ по чувству, одушевлявшему всѣхъ современныхъ ему художниковъ. Онъ видѣлъ въ обломкахъ древности не драгоцѣнные остатки, носящіе на себѣ отпечатокъ огромной древней образованности, а только образцы изящныхъ формъ. Онъ не былъ движимъ потребностію рыться въ прошедшемъ, создавать себѣ, такъ сказать, новую умственную жизнь, внѣ условій дѣйствительной, физической жизни.

Впрочемъ подобное явленіе весьма легко объясняется. Всякое существо, достигшее полнаго развитія своихъ силъ, чувствуетъ необходимость творить что нибудь новое. Потребность воспоминаній характеризуетъ одну старость. Вотъ отъ чего художники, въ эпоху возрожденія, водимые одною творческою потребностью, часто не признавали историческаго достоинства древнихъ монументовъ, не чувствуя въ себѣ потребности воспоминаній. Но трудно вообразить, что это явленіе повторится въ наше время или во времена позднѣй-

шія. Теперь оно не случится вновь отъ того, что мы уже достигли эпохи, въ которую чувствуется потребность воспоминаній: повсемѣстное образованіе музеевъ, высокая степень, на которой находится изученіе историческихъ наукъ — служатъ тому доказательствомъ. Оно не повторится и въ позднѣйшія времена. По естественному развитію каждаго предмета, когда одно общество погибаетъ, другое, наслѣдуя ему, продолжаетъ его труды, и успѣхами своими превосходитъ его. Такимъ образомъ общество, которое послѣдуетъ за нами, будетъ съ равнымъ, если не съ большимъ рвеніемъ, какъ мы, изучать все, относящееся ко всемірной исторіи.

Къ счастію, бронзовые монументы едва ли подвергнутся опасностямъ и во время войнъ. Пути, проведенные торговлей и промышленностью, слишкомъ надежны, чтобы война довела какую либо страну до необходимости переливать свои произведенія искуства въ пушки, какъ это было во Франціи во время революціи. Напротивъ, гораздо вѣроятнѣе предположить, что скоро промышленность и искуства, завладѣвъ пушками, воспользуются ихъ матеріяломъ, дабы воздвигнуть изъ него памятники мужамъ, оказавшимъ важныя заслуги отечеству. Но если какая нибудь страна будетъ принуждена, для защиты своей независимости, перелить въ пушки монументы, напоминающіе подвиги ея героевъ, то кто изъ ея сыновъ усумнится пожертвовать ими, чтобы чрезъ то сохранить свою независимость? Произведенія искуствъ драгоцѣнны, но независимость еще драгоцѣннѣе. Конечно, грустно встрѣтить нѣсколько уничтоженныхъ звеньевъ въ исторической цѣпи искуства, но кто будетъ сожалѣть о нихъ, вспомнивъ, что они скрѣпили цѣпь еще важнѣйшую—свободы государственной. Всякая страна слишкомъ счастлива, что имѣетъ бронзовые памятники, если пожертвованіемъ ихъ можетъ избѣгнуть иноплеменнаго ига.

Есть еще одна причина, по которой бронзовые монументы должно предпочесть прочимъ на Сѣверѣ. Зимой, когда

все занесено снѣгомъ, глазъ зрителя охотно останавливается на бронзовыхъ статуяхъ и памятникахъ, которыхъ темный, зеленый тонъ пріятно отдѣляется на всемъ, ихъ окружающемъ. Мраморныя статуи, напротивъ, зимой теряютъ много своего достоинства; ихъ бѣлый цвѣтъ не останавливаетъ на себѣ глаза зрителя, да и самый мраморъ портится отъ вліянія мороза и прочихъ перемѣнъ температуры. Доказательствомъ тому служатъ статуи, которыя остаются на зиму въ садахъ. Бронзовые памятники не представляютъ ни одного изъ этихъ неудобствъ.

Историческое обозрѣніе употребленія бронзы въ различное время и въ различныхъ странахъ составляетъ довольно значительную отрасль общей исторіи развитія промышленности, и могло бы составить весьма любопытное собраніе матеріяловъ для любознательнаго художника; но къ несчастію положительная сторона свѣдѣній не обработывается учеными съ такимъ же рвеніемъ, какъ другія отрасли знаній. Даже степень различія успѣховъ искуствъ современныхъ отъ древнихъ объяснена весьма мало. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, многіе люди, и притомъ весьма ученые, спрашивали, чѣмъ новѣйшая образованность отличается отъ образованности древняго Рима, древней Греціи? И теперь еще есть многіе, готовые повторить подобный вопросъ, и гдѣ же? въ Англіи, въ Лондонѣ или въ Манчестерѣ, гдѣ небо сокрыто отъ зрѣнія густыми облаками дыма, восходящаго изъ тысячи фабрикъ, въ которыхъ дѣйствуютъ сильныя машины — циклопы временъ новѣйшихъ. Видъ этого дымнаго горизонта, видъ незнакомый для древности, не довольно говоритъ уму этихъ людей; они не видятъ нашего отличія отъ древняго свѣта, нашего превосходства надъ нимъ; они не видятъ, какое развитіе дали мы механикѣ, подвергнувъ своей власти первоначальныя стихіи природы.

Важность характера новѣйшаго времени столь мало признана, что почти не найдется сочиненій объ исторіи какъ частныхъ промышленностей, такъ и всеобщей промы-

шленности; а эта исторія была бы исторіей человѣчества; она показала бы причину, точку исхода нашихъ успѣховъ; это была бы *исторія трудовъ* человѣчества, исторія борьбы его съ физической природой. Исторія орудій труда, этихъ способовъ, которыми человѣкъ дѣйствуетъ на природу, идетъ заодно съ исторіей промышленности, или лучше сказать, она есть основаніе ея исторіи, представляющей въ настоящемъ своемъ видѣ, три предмета: человѣка въ отдѣльности, внѣшнюю природу и способы человѣка дѣйствовать на природу; какъ то: инструменты, разныя орудія, называемыя машинами, и пр. Важность твердости и сопротивленія орудій столь очевидна, что излишне было бы объяснять ее; почему излишне было бы также доказывать выгоды, которыя доставило открытіе сопротивленія въ нѣкоторыхъ металлахъ. Не смотря на отсутствіе историческихъ документовъ, довольно еще легко опредѣлить приблизительно, въ какомъ хронологическомъ порядкѣ самые обыкновенные металлы были употребляемы, отъ того что, естественно, сначала въ употребленіе вошли тѣ, которые по причинѣ своего изобилія, были вездѣ встрѣчаемы, и по своей природѣ легко были обдѣлываемы. Но изо всѣхъ металловъ, знаемыхъ первоначально, и амальгамовъ, составляемыхъ чрезъ соединеніе ихъ, ни одинъ не былъ столь важенъ, какъ бронза.

Употребленіе бронзы *въ древности*.

Если бы въ самыя отдаленныя времена металлургическое искуство было лучше извѣстно; если бы въ первыхъ вѣкахъ употребленіе желѣза и стали было обыкновенно, то до насъ дошли бы весьма недостаточныя свѣдѣнія о многихъ обычаяхъ древнихъ, и весьма немногіе остатки вещей, сдѣланныхъ изъ этихъ металловъ, сохранились бы отъ ржавчины. То же неудобство представляетъ мѣдь. Она также весьма дурно предохраняется отъ дѣйствія сырости. Древнія бронзовыя вещи, находящіяся въ разныхъ музеумахъ очень хо-

рошо сохранились; мѣдныя болѣе или менѣе испортились, а желѣзныя такъ измѣнились, что почти невозможно узнать ихъ назначенія.

Мѣдь была извѣстна въ самой глубокой древности. Моисей упоминаетъ объ ней въ своихъ писаніяхъ; но употребленіе ея было весьма ограниченно, по причинѣ трудности обработки ея молотомъ, и высокой температуры, требуемой для плавки ея. Къ счастію, вскорѣ замѣтили выгоды соединенія мѣди съ оловомъ, отъ котораго происходитъ амальгамъ, болѣе крѣпкій и выдерживающій болѣе, чѣмъ одна мѣдь; притомъ онъ плавится при температурѣ гораздо низшей, чѣмъ средняя температура составляющихъ его металловъ. Посредствомъ этого соединенія получался металлъ плавкій, свободно проникавшій во всѣ части формы, и удерживавшій во всей точности всѣ кривизны ея поверхности и всѣ малѣйшія подробности. Прочность этого метала противилась сильнымъ ударамъ и продолжительному тренію. Ржавчина не только не выѣдала его, но проникая только подъ самую поверхность, предохраняла его отъ дѣйствія воздуха и сырости, и придавала ему прекрасный зеленый цвѣтъ, извѣстный нынѣ подъ названіемъ патины или натуральнаго металлическаго лака.

Совершенно случайное открытіе этихъ качествъ бронзы дало, вѣроятно, сильное движеніе зарождавшейся промышленности первыхъ обществъ. Ни какой другой метталлъ не представлялъ большей выгоды какъ по удобству своему въ литьѣ, такъ и по долговременной прочности своей. Вотъ причина, по которой она употреблялась для выдѣлыванія острыхъ орудій и инструментовъ у всѣхъ древнихъ народовъ, отъ Индусовъ, Китайцевъ, Египтянъ и Евреевъ, до Грековъ, Этрусковъ, Римлянъ и Кельтовъ. Однимъ словомъ, бронза въ продолженіе многихъ вѣковъ замѣняла у древнихъ наше желѣзо. Вскорѣ употребленіе ея было примѣнено и въ изящныхъ искуствахъ; почему не удивительно, что мы находимъ употребленіе ея въ древнѣйшихъ Египетскихъ памятникахъ.

Въ Св. Писаніи упоминается, что Филистимляне, взявъ Сампсона въ плѣнъ, оковали его *мѣдными* цѣпями. По свидѣтельству Еврейскаго историка Іосифа, Соломонъ повелѣлъ Гираму Тирскому вылить двѣ, богато-украшенныя *бронзовыя* колонны. Онѣ были въ 4 пальца толщины, въ 18 локтей вышины и въ 12 локтей въ окружности. Эти колонны стояли при входѣ портика знаменитаго Іерусалимскаго храма. Тотъ же литейщикъ отлилъ многіе другіе предметы большаго размѣра изъ мѣди. Упомянутыя работы доказываютъ, что обработка мѣди и бронзы была уже въ употребленіи въ эту отдаленную эпоху.

Способы литья и форма горновъ, употреблявшихся въ древности, остались неизвѣстны; но и нынѣ, когда химія и металлургія сдѣлали столь быстрые успѣхи въ сравненіи съ прежнимъ своимъ состояніемъ, и нынѣ смотрятъ, какъ на замѣчательное происшествіе, на счастливую отливку большаго куска бронзы: каковы же были неудобства, которыя представлялись древнимъ, при низкой степени, на которой находились въ ихъ время эти науки! Они должны были имѣть весьма сильное чувство красоты бронзовыхъ монументовъ, чтобы рѣшиться на борьбу противъ такихъ трудностей, имѣя столь мало средствъ.

Употребленіе бронзы въ Греціи было всеобщее. *Chalcioecos*, въ Лакедемонѣ, — храмъ, посвященный Минервѣ, и воздвигнутый знаменитымъ поэтомъ, скульпторомъ и архитекторомъ *Гитіадасомъ*, 750 лѣтъ до Р. Х., особенно замѣчателенъ въ этомъ отношеніи. Всѣ наружныя части его отъ вершины до основанія колоннъ, были совершенно покрыты бронзовыми досками, которыя украшались изображеніями, взятыми изъ миѳологіи.

По свидѣтельству Павзанія *, храмъ Аполлона, въ Дельфахъ, былъ въ третій разъ построенъ изъ мѣди. «Въ этомъ нѣтъ ничего удивительнаго,» говоритъ онъ: «Акризій сдѣлалъ мѣдную комнату для своей дочери, и притомъ въ

* Книга X, глава 5.

Спартѣ и нынѣ видимъ мы храмъ Минервы Chalcioecos.» Онъ прибавляетъ послѣ: «Въ Римѣ, мѣсто судилища удивляетъ своимъ величіемъ и своимъ великолѣпіемъ; но что болѣе всего въ немъ удивительнаго, это бронзовый потолокъ, который идетъ отъ одного конца комнаты до другаго.»

Въ Греціи это искуство достигло своего развитія, какъ и всѣ искуства, во времена Перикла; но оно стало на самую высокую степень при Александрѣ Великомъ. Въ его время, каждый изъ главныхъ городовъ Греціи считалъ тысячами бронзовыя статуи, между которыми находились огромные колоссы. Вотъ что говоритъ Плиній (кн. XXXIV, 18-ое отд.): «Есть много примѣровъ смѣлости въ такомъ родѣ; мы видимъ огромныя массы статуй, которыя называются колоссальными, и которыя величиной подобны башнямъ. Таковъ Аполлонъ въ Капитоліи, перенесенный Лукулломъ изъ Понтійскаго города Аполлоніи: онъ имѣлъ 30 локтей вышины, и стоилъ пятьдесятъ талантовъ. Таковъ Юпитеръ на Марсовомъ полѣ, воздвигнутый императоромъ Клавдіемъ; онъ стоитъ близъ Помпеева театра, отъ чего называется Помпейскимъ. Такова статуя въ Тарентѣ, сдѣланная Лизиппомъ, и имѣющая 40 локтей вышины. Въ этой статуѣ равновѣсіе соблюдено съ такой удивительной точностью, что, какъ говорятъ, ее можно колебать одной рукой, и не смотря на это, самый сильный ураганъ не можетъ уронить ее. Но болѣе всѣхъ колоссовъ заслуживаетъ удивленіе колоссъ Родосскій, сдѣланный Харезомъ Линдійскимъ, ученикомъ Лизиппа. Эта статуя имѣла 70 локтей вышины; 56 лѣтъ послѣ своего окончанія она была низвергнута землетрясеніемъ; но не смотря на то, что она лежитъ на землѣ, и теперь нельзя не удивляться ей. Немногіе могутъ обхватить ея большой палецъ; прочіе пальцы болѣе обыкновенныхъ статуй; пустоты ея членовъ походятъ на отверстія глубокихъ пещеръ. Внутри ихъ видны камни огромной величины, которые своимъ вѣсомъ утверждали статую на подножіи. Говорятъ,

что она была окончена въ двѣнадцать лѣтъ, и стоила 300 талантовъ — сумма, полученная отъ военныхъ машинъ и стѣнобитныхъ орудій, оставленныхъ царемъ Димитріемъ, когда, наскучивъ долговременной осадой, онъ отступилъ отъ Родоса. Въ городѣ находится сто другихъ, не столь большихъ колоссовъ, изъ которыхъ каждый сдѣлалъ бы знаменитымъ мѣсто, гдѣ бы находился. Кромѣ того есть еще 5 колоссовъ, изображающихъ боговъ; они сдѣланы Бріаксисомъ. Италія также произвела нѣсколько колоссовъ: въ библіотекѣ Августова храма Апполона Тосканскаго, мы видимъ одного, который отъ большаго пальца имѣетъ 50 футовъ; въ этой статуѣ не знаютъ чему болѣе удивляться—качеству ли бронзы, или изяществу отдѣлки. Сп. Карвилій велѣлъ сдѣлать Юпитера, находящагося въ Капитоліи, изъ шлемовъ, латъ и наножниковъ побѣжденныхъ Самнитовъ. Эта статуя столь велика, что ее видно съ того мѣста, гдѣ стоитъ Юпитеръ Лаціумскій. Изъ бронзы, оставшейся при производствѣ ея, Карвилій велѣлъ сдѣлать свою статую, помѣщенную у ногъ статуи бога. Но въ наше время, Зенодоръ превзошелъ величину всѣхъ этихъ изваяній, сдѣлавъ статую Меркурія въ одномъ изъ городовъ (Оверньи) Галліи. Онъ употребилъ 10 лѣтъ на производство всей работы, стоившей 400.000 сестерцій.»

Весьма вѣроятно, что тогдашнія произведенія составлялись изъ множества кусковъ, собранныхъ гвоздями, какъ котельная работа. Такъ дѣлали древніе свои статуи изъ металла, прежде чѣмъ выучились лить ихъ. Когда нѣсколько лѣтъ тому назадъ производили копи въ Нормандскомъ городѣ Лильбоннѣ, чтобы отрыть Римскій театръ, то нашли тамъ бронзоваго Меркурія, сдѣланнаго такимъ образомъ.

Читая путешествія Павзанія по Греціи, не льзя не удивляться множеству бронзовыхъ памятниковъ ваянія, которые попадаются ему безпрерывно; особливо когда вспомнишь, что Греція въ то время уже три столѣтія какъ была во власти Римлянъ, и что въ эти три столѣтія

тысячи бронзовыхъ статуй были перевезены въ Римъ. Изъ 33 колоссовъ, описанныхъ этимъ путешественникомъ, 30 были бронзовые, остальные 3 деревянные. Въ его же сочиненіяхъ находимъ описаніе 32 конныхъ статуй изъ того же металла, равно какъ и 24 колесницъ, по крайней мѣрѣ въ обыкновенную величину, иногда запряженныхъ въ двѣ лошади, по большею частью въ четыре, и съ одной или двумя фигурами въ самой колесницѣ; нѣкоторыя изъ нихъ изображены даже въ сопровожденіи скороходовъ или съ группою людей, ведущихъ колесницу. Наконецъ онъ говоритъ болѣе чѣмъ о сорока довольно большихъ, также бронзовыхъ изображеніяхъ животныхъ. Здѣсь не должно забыть, что Павзаній путешествовалъ только по одной части Греціи.

Первая колесница, запряженная четырьмя конями, была вылита изъ бронзы Аѳинянами, по смерти Пизистрата, въ память согражданъ, которые пали, сражаясь за отечество.

У Римлянъ, кромѣ публичныхъ памятниковъ, какъ было сказано въ вышеприведенныхъ отрывкахъ, бронзу употребляли еще болѣе для канделабръ, лампъ, мебелей, триклиніумовъ, алтарей, различныхъ орудій, крючьевъ съ буквами для составленія надписей на монументахъ, оконныхъ рамъ и пр. Двери были часто обиваемы бронзовыми досками, прикрѣпленными посредствомъ гвоздей изъ того же металла; чему образецъ видимъ мы въ Пантеонѣ. Плиній * говоритъ, что древніе имѣли обыкновеніе дѣлать изъ бронзы пороги и двери своихъ храмовъ; и до нынѣ сохранились цѣльныя бронзовыя старинныя врата въ церкви Св. Козьмы и Даміана, въ Римѣ, бывшей первоначально храмомъ Ромула и Рема. Не въ однихъ храмахъ встрѣчается эта роскошь; за 380 лѣтъ до Р. Х. украшенія дверей дома Камилла были такія же. Сверхъ того, къ памятникамъ прикрѣплялись, посредствомъ крючковъ, значительныя бронзовыя украшенія и изваянія. Всѣ законы, трактаты и публичные акты, назначенные быть переданны-

* Плиній, кн. XXXIV, отд. 7.

ми потомству, вырѣзывались на бронзовыхъ доскахъ. Три тысячи такихъ таблицъ погибли во время пожара, разрушившаго въ царствованіе Веспасіана Капитолій, гдѣ они сохранялись. Дѣлали также бронзовыя капители на каменныхъ стержняхъ колоннъ. Плиній * повѣствуетъ что «Ц. Октавій, побѣдитель Персея, въ морскомъ сраженіи, повелѣлъ воздвигнуть для своего тріумфа двойной портикъ, названный *Коринѳскимъ*, близъ цирка Фламиніана. Капители Пантеона, поставленныя Агриппою, сдѣланы изъ того же матеріяла.

Римляне употребляли ее не менѣе при производствѣ архитектурныхъ работъ большаго размѣра, каковы, напримѣръ бронзовыя стропилы Пантеона, которыхъ различныя части, по свидѣтельству Серліо, видѣвшаго ихъ на мѣстѣ, были пусты и устроены какъ обыкновенныя деревянныя стропила. Кессоны свода этого зданія были также сдѣланы изъ бронзы; отъ нихъ остался теперь только обручь отверстія въ куполѣ, чрезъ которое освѣщалась вся ротонда. Въ Каракалловыхъ Термахъ, потолокъ огромной залы, извѣстной подъ названіемъ Cella Solearis, былъ составленъ изъ бронзовой сѣтки. Иногда и самыя крыши зданій дѣлались у древнихъ бронзовыя: 212 лѣтъ до Р. Х., въ Римѣ покрыли храмъ Весты бронзовыми черепицами **, а немного послѣ, покрытъ и Пантеонъ тѣмъ же металломъ. Что же касается до статуй, то въ Римѣ ихъ было истинно удивительное множество, привезенныхъ изо всѣхъ большихъ городовъ Этруріи, Греціи, Сициліи и малой Азіи. Скаурусъ украсилъ тремя тысячами такихъ статуй временной театръ, выстроенный имъ въ Римѣ въ послѣднее время республики.

Изо всего предъидущаго ясно, что въ древности, бронзовые памятники были предметомъ особеннаго предпочтенія у самыхъ славнѣйшихъ художниковъ и народовъ, ко-

* Плиній, кн. XXXIV, отд. 7.

** Плиній, кн. XXXIV, отд. 7.

торые оставили намъ образцы самаго строгаго и самаго усовершеннаго вкуса въ искуствахъ.

Литейное производство естественно должно было подчиняться всѣмъ измѣненіямъ, которымъ подвергались и другія искуства. Со времени Нерона, оно начало приходить въ упадокъ, что послужило причиною неудачи въ отливкѣ колоссальной статуи этого императора, прожектированной Зенодоромъ и долженствовавшей имѣть 110 футовъ вышины *. Однако же столѣтіе спустя послѣ этого, была вылита прекрасная конная статуя Марка-Аврелія. Фальконетъ, сравнивая эти два обстоятельства, находитъ въ нихъ поводъ къ нападкамъ на Плинія. Но временное паденіе и возвышеніе въ дѣлахъ подобнаго рода весьма естественно: основанія науки могли быть не приведены въ общественную извѣстность, почему мастера, долговременными усиліями пріобрѣтавшіе опытность въ производствѣ работъ, исполняли ихъ частнымъ образомъ, не всегда имѣя при себѣ людей достойныхъ и готовыхъ перенять у нихъ дѣло вполнѣ, умирали безъ преемниковъ въ искуствѣ и оставляли поприще снова темнымъ и не легко доступнымъ для мастеровъ новоучекъ.

Съ окончаніемъ послѣдняго періода существованія Рима это искуство угасло на Западѣ. Неблистательны и кратковременны были успѣхи его въ Византіи, и въ такомъ положеніи оно оставалось до позднѣйшей эпохи своего возрожденія.

Въ средніе вѣка.

Во время паденія Римской имперіи слабое движеніе литейнаго производства было ознаменовано только отлитіемъ нѣсколькихъ бронзовыхъ воротъ. Изъ нихъ особенно замѣчательны: врата собора Петра и Павла въ Римѣ, отлитыя въ XI стол. Греческимъ художникомъ, урожденцемъ

* Плиній, кн. XXXIV отд. 7. Светоній говоритъ, что она должна была имѣть 120 ф.

острова Хіоса; бронзовыя врата собора Св. Зенона, въ Веронѣ, принадлежащія тому же столѣтію; и наконецъ бронзовыя врата Св. Марка, въ Венеціи, сооруженныя въ XIII столѣтіи и вывезенныя изъ Константинополя.

Германія имѣетъ нѣсколько бронзовыхъ вратъ XI стол., какъ напр. Майнцскія и Аугсбургскія. Въ 1330, Андрей Уголино вылилъ двое бронзовыхъ полотенъ, по рисункамъ Джіотто, для Флоренціи. Гиберти окончилъ свое образцовое произведеніе въ 1424. Въ XV и XVI стол. было вылито много вратъ въ Венеціи, Падуѣ, Болоніи, Флоренціи, Пизѣ, Лоретто и другихъ мѣстахъ; но эти работы не могли возвысить искуства, и почти въ продолженіе всѣхъ среднихъ вѣковъ литейное дѣло ограничивалось однимъ литьемъ колоколовъ.

Въ новѣйшее время.

Въ эпоху возрожденія искуствъ производство работъ изъ бронзы обнаружило новую дѣятельность. Итальянскіе художники и преимущественно члены Флорентійской школы, отличились наиболѣе въ этомъ искуствѣ въ началѣ XVI столѣтія и содѣйствовали къ распространенію вкуса въ различныхъ частяхъ Европы.

Скульпторъ Торриджіани находился долгое время въ Англіи, гдѣ король Генрихъ VIII заказалъ ему много большихъ работъ изъ бронзы. Потомъ онъ перенесъ свою мастерскую въ Испанію и сдѣлалъ тамъ статую Богоматери; но будучи недоволенъ невѣжественною оцѣнкою своего труда, изломалъ ее молоткомъ, за что былъ схваченъ и брошенъ въ темницы инквизиціи, гдѣ уморилъ себя голодомъ, дабы избавиться отъ смерти на кострѣ.

Во Франціи работали также иностранцы, Приматиче и Бенвенуто Челлини; но послѣдній упоминаетъ въ своихъ «Запискахъ» и о Французскихъ художникахъ; только говоритъ, что ихъ способъ былъ весьма неусовершенствованъ. Многія изъ ихъ работъ были вовсе неудачны, и они

никогда не очищали бронзы послѣ отливки. Изъ этого видно, что во Французскихъ бронзахъ того времени употреблялось значительное количество олова. Потому что если бронза содержитъ въ себѣ большую часть мѣди, то ея расплавка требуетъ весьма высокой температуры, отъ которой одна часть песку формы, пристающая къ бронзѣ при ея охлажденіи, остекляется и требуетъ очистки, чего не можетъ быть, когда большая пропорція олова способствуетъ металлу растопляться при гораздо низшей температурѣ, неостекляющей песка.

Сверхъ множества произведеній ваянія, рѣзьбы и отливки изъ бронзы, Бенвенуто написалъ трактатъ объ литейномъ искуствѣ, долгое время служившій единственнымъ руководствомъ для литейщиковъ всѣхъ странъ.

Усилія Италіянскихъ художниковъ пробудили всеобщее соревнованіе въ цѣлой Европѣ; вскорѣ во всѣхъ странахъ начали употреблять бронзу для украшенія публичныхъ зданій и передавать посредствомъ ея потомству изображенія царей и великихъ полководцевъ того времени. Италія воздвигнула статуи замѣчательнымъ лицамъ изъ фамилій Медичи и Фарнезе; Испанія—Филиппу III, Швеція—Густаву Адольфу, Англія—Карлу II, Россія—Петру Великому, и пр.

Изъ всѣхъ Европейскихъ западныхъ государствъ литейное искуство, если не въ отношеніи количества произведеній, то въ разсужденіи систематическихъ успѣховъ по его практической части, производилось наиболѣе во Франціи. Тамъ, при Людовикѣ XIV, оно быстро возвысилось усиліями знаменитыхъ братьевъ Келлеровъ. Главнѣйшія и образцовыя произведенія этихъ двухъ художниковъ украшаютъ еще донынѣ королевскія резиденціи въ Версали и въ Тюильри.

Балтазаръ Келлеръ, въ 1699, отлилъ однимъ разомъ конную статую Людовика XV, которой модель была исполнена Жирардономъ. Эта колоссальная масса имѣла около

шести сажень высоты, и вѣсила не болѣе 26,072 килограммовъ. Но слѣдующія за нею произведенія не были столь удачны. Конная статуя Людовика XV, произведенная по модели Бушардона и воздвигнутая нѣсколько лѣтъ спустя на Площади Согласія, была отлита также не по частямъ; но, имѣя высоты не болѣе четырехъ сажень, она вѣсила слишкомъ 29 килограммовъ.

Въ продолженіе революціонныхъ потрясеній всѣ бронзовыя производства ограничивались литьемъ пушекъ; но во время Имперіи начали снова стараться употребить его вмѣстѣ съ прочими отраслями искуствъ, стремившихся къ прославленію побѣдъ, одержанныхъ Наполеоновскими войсками. Къ несчастію прошло слишкомъ много времени съ той поры, какъ литейное дѣло оставалось въ пренебреженіи. Производствомъ отливки изъ бронзы не занимались художники опытные и собственно для того назначенные, почему ихъ первые труды не могли быть увѣнчаны полнымъ успѣхомъ. Статуя Дезе совершенно неудалась, и самая Вандомская колонна слишкомъ далека отъ того, что должно быть почитаемо образцовымъ произведеніемъ въ этомъ родѣ.

Отливка статуи Дезе, какъ говорятъ, была отдана съ переторжки. Одинъ подрядчикъ взялся за нее за 100.000 франковъ, не считая бронзы, и передалъ ее другому литейщику колоколовъ. Этотъ послѣдній, ничего не смысля въ производствѣ художественной вещи подобнаго размѣра и соображаясь съ обыкновенными своими незначительными операціями, взялся исполнить все за 20.000 франковъ. Сверхъ того онъ потребовалъ, дабы имѣть возможность привести въ дѣйствіе всѣ средства экономіи, чтобы скульптору было воспрещено наблюденіе за отливкою сдѣланной имъ модели. То, чего должно было ожидать отъ подобныхъ распоряженій, не замедлило случиться: работа неудалась, большая часть бронзы была потеряна. Нужно было дѣлать все вновь. Въ этотъ разъ мастеръ придумалъ отливать статую по частямъ; но плохо сообразивъ способы для соблюденія про-

порціональности частей, отлилъ части, которыя, будучи собраны, составили безобразную массу.

При сооруженіи Вандомской колонны тѣже самыя ошибки повторились: условія на работу заключили съ литейщикомъ, никогда не обращавшимся съ бронзою и занимавшимся производствомъ однихъ желѣзныхъ издѣлій. Онъ имѣлъ однакоже дерзость взяться за отливку и за отчеканку колонны по 1 франку съ килограмма.

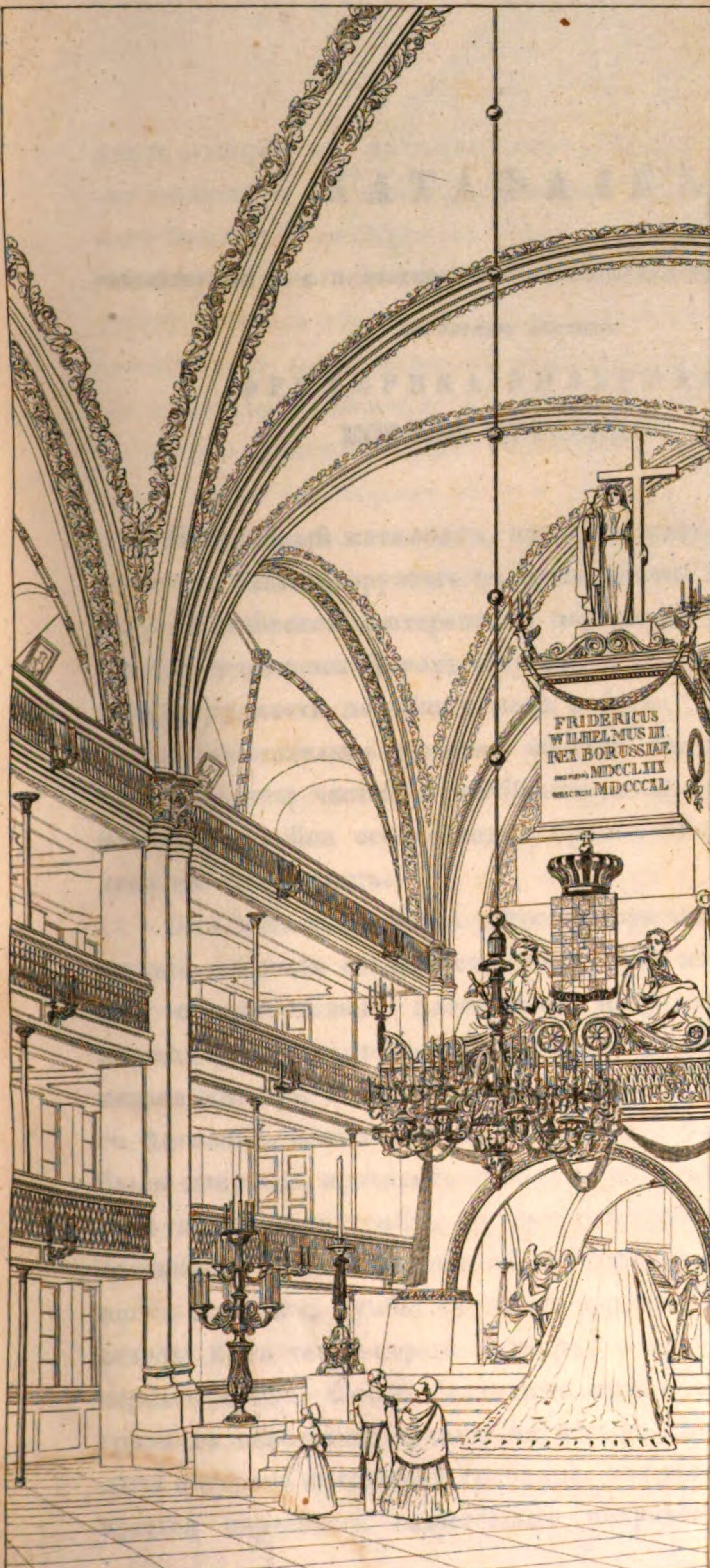
Когда въ 1817 г. Лемоту было поручено отлить конную статую Генриха IV, находящуюся на Новомъ Мосту въ Парижѣ, то онъ имѣлъ по крайней мѣрѣ предосторожность, взять изъ Версали образчики трехъ статуй, отлитыхъ Келлерами, самыхъ замѣчательныхъ въ отношеніи изящества исполненія, отливки, цвѣта и прочности. Ограничась изслѣдованіемъ однѣхъ пропорцій металловъ, Лемотъ приступилъ къ производству работы, для чего избралъ аппаратъ, устроенный прежде того при отливкѣ конной статуи Людовика XV. Аппаратъ оказался на дѣлѣ недостаточнымъ, нѣкоторыя части работы совершенно не вышли и нужно было многое исправлять и задѣлывать.

Вообще бронзовая отливка, не представляющая большихъ затрудненій при производствѣ небольшихъ вещей, всегда ознаменовывалась большими препятствіями, когда дѣло касалось произведеній огромнаго размѣра. Кромѣ недостатка соединительныхъ свойствъ между металлами, входящими въ составъ бронзы, неодинаковая толщина различныхъ частей въ самыхъ произведеніяхъ, весьма затрудняетъ отливку, потому что тонкія части остываютъ скорѣе, нежели толстыя, отъ чего дѣлаются трещины, портящія произведеніе.

Всѣ эти неудобства были блистательнымъ образомъ побѣждены въ послѣдніе годы при сооруженіи Іюльскаго монумента, въ Парижѣ, мастеромъ Суайе. Это произведеніе, какъ по времени, такъ по огромности и красотѣ, составляетъ самый новѣйшій и лучшій образецъ литейнаго искуства во Франціи, и заслуживаетъ отдѣльнаго, самаго подробнаго разсмотрѣнія.

Дальнѣйшее обозрѣніе употребленія бронзы въ изящныхъ искуствахъ Германіи, Англіи, Россіи и проч. составитъ вторую половину статьи, и будетъ помѣщено, по собраніи всѣхъ необходимыхъ свѣдѣній, въ слѣдующихъ книжкахъ «Памятника». Теперь же прилагается здѣсь очеркъ одного изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній Русскихъ мастеровъ: Памятникъ гражданину Минину и князю Пожарскому, находящійся въ Москвѣ, и сдѣланный по модели ректора Академіи Художествъ, Ивана Петровича Мартоса. Описаніе этого монумента будетъ находиться при общемъ разборѣ произведеній знаменитаго нашего ваятеля. Эта группа наиболѣе замѣчательна, какъ одна изъ первыхъ скульптурныхъ работъ питомца Русской Академіи и Русскаго же мастера г. Екимова, отливавшаго памятники генералъ-фельдмаршаловъ кн. Кутузова-Смоленскаго и Барклая де Толли, которыхъ изображенія помѣщены въ первой тетради этого изданія.

—


FRIDERICUS
WILHELMUS III
REX BORUSSIAE
MDCCLXX
MDCCCXL

КАТАФАЛКЪ,

ВОЗДВИГНУТЫЙ ВЪ С. П. БУРГСКОЙ ПЕТРО-ПАВЛОВСКОЙ ЛЮТЕРАНСКОЙ ЦЕРКВИ

ПО СЛУЧАЮ КОНЧИНЫ

ФРИДЕРИКА-ВИЛЬГЕЛЬМА,


КОРОЛЯ ПРУССКАГО.


Надгробный катафалкъ, котораго рисунокъ здѣсь прилагается, былъ сооруженъ въ прошедшемъ 1840-мъ году въ Петро-Павловской Лютеранской церкви по случаю поминовенія о почившемъ Королѣ Пруссіи, Фридерикѣ-Вильгельмѣ. Сверхъ рѣдкости подобнаго рода работъ, это произведеніе весьма замѣчательно красотою общихъ массъ, художественною отдѣлкою частей и необыкновенною скоростью сооруженія: постройка его со всѣми принадлежностями произведена въ трое сутокъ.

Весь катафалкъ былъ устроенъ изъ четырехъ ярусовъ; нижній служилъ основаніемъ и состоялъ изъ десяти ступеней съ небольшею площадкою посрединѣ; послѣднюю площадку занималъ самый гробъ съ подножіемъ. Высота катафалка, отъ основанія до оконечности креста, держимаго Ангеломъ, составляла десять саженъ. Оба яруса ступеней были покрыты краснымъ сукномъ; къ угламъ обоихъ ярусовъ примыкали тумбы, съ поставленными на нихъ позолоченными канделабрами и подсвѣчниками, убранными чернымъ крепомъ; тумбы ступеней перваго яруса были подведены подъ темно-сѣрый мраморъ, а тумбы втораго были чернаго цвѣта. Самый балдахинъ имѣлъ форму параллелограма съ сквозными арками на четыре стороны, подъ сводами котораго находилась гробница, вся вызолоченная и покрытая парчевымъ глазетовымъ покровомъ, опушеннымъ

горностаевымъ мѣхомъ, спускавшимся до перваго яруса ступеней. По обѣимъ сторонамъ гроба были помѣщены сидящія фигуры Ангеловъ; одинъ съ опущенной головой опирался на погасшій факелъ жизни; другой записывалъ дѣянія Короля въ книгу событій. Наружныя стороны балдахина были бѣлыя, украшенныя гирляндами и подвѣсами изъ чернаго крепа; коронующія украшенія балдахина посеребрены; внутренность обита была чернымъ бархатомъ съ серебряными галунами, что съ совершенно бѣлою одеждою Ангеловъ составляло разительный эффектъ. Второй ярусъ катафалка, надъ балдахиномъ, въ видѣ глухаго параллелограма, былъ обтянутъ чернымъ сукномъ съ бѣлыми креповыми подвѣсами; съ двухъ сторонъ его, обращенныхъ къ алтарю и ко входу, помѣщены были по двѣ фигуры, между которыми находились щиты гербовъ Пруссіи, увѣнчанные Королевскою короною. Четвертый и послѣдній ярусъ катафалка, обтянутый бѣлою матеріею съ серебряными украшеніями и съ надписью изъ золотыхъ буквъ, служилъ пьедесталомъ для фигуры, изображавшей Религію. На углахъ верхняго пьедестала и втораго яруса балдахина прикрѣплены были жирандоли. Вся внутренность церкви, исключая сводовъ, была обтянута чернымъ сукномъ, а на перилахъ хоровъ и по стѣнамъ были развѣшаны гербы Пруссіи.

Рисунокъ катафалка былъ данъ профессоромъ архитектуры, А. П. Брюловымъ. Фигуры: Религіи, Ангеловъ и четыре другія поставилъ скульпторъ Германнъ; канделабры и подсвѣчники — скульпторъ Кретейнъ; позолота ихъ произведена мастеромъ Шеллиномъ. Малярная работа — мастера Дроллингера; обойная — Ассихалова; плотничная — Лазарева; столярная — Аникія Михайлова; гробъ со всѣми принадлежностями и позолотою — Шумилова; гербы писалъ живописецъ Мекетъ.





НИКОЛАЕВСКАЯ ИЗБА

въ Петергофѣ.

Бревенчатая изба, изображенная на прилагаемомъ здѣсь рисункѣ, можетъ почитаться образцемъ хотя простой, но тѣмъ не менѣе истинно изящной Русской сельской архитектуры. Она построена въ 1835 году, по повелѣнію Его Императорскаго Величества, въ Петергофѣ, близъ, такъ называемаго, запаснаго пруда, извѣстнымъ зодчимъ нашимъ, А. П. Штакеншнейдеромъ, и украшена внутри рѣзьбою, въ Русскомъ вкусѣ, мастеромъ Бобковымъ.

ГОТИЧЕСКАЯ ЦЕРКОВЬ

въ селѣ Парголовѣ.

Готическая архитектура, въ свое время, не была выраженіемъ потребностей одной какой нибудь части общества, болѣе образованной, или имѣющей болѣе средствъ къ роскоши; но выражала потребности цѣлой эпохи, всего Европейскаго міра среднихъ вѣковъ. Источникомъ этой архитектуры было желаніе народовъ воздвигнуть домъ своему Богу и мѣсто общаго моленія: возникли братства свободныхъ мастеровъ, совершавшихъ зданія, не какъ дѣло, взятое на подрядъ, но какъ приношеніе своихъ трудовъ Богу, какъ молитву, выраженную не звуками слова, а массами камня. Мысль христіанства, основная, главная мысль Готическихъ храмовъ, явно противуположная Греческому и Римскому искуствамъ, естественно отвергала всѣ ихъ формы, и потому ея выраженіе — искуство Готическое, не основывалось на

подражаніи Греческимъ и Римскимъ ордерамъ, не стремилось къ изученію голой природы человѣка, доставившему пластическія совершенства древнему искуству, и, будучи совершенно чуждо вымысловъ миѳическаго міра древнихъ, оно воплотило свой идеальный христіанскій міръ, свои понятія, свою религію въ соборы, гдѣ каждый камень былъ средствомъ къ выраженію не столько красоты, какъ преобладающей мысли. Готическое искуство, принадлежа религіи, отдѣляющейся отъ всего вещественнаго, пластическаго, невольно требовало множества символовъ, условныхъ отличительныхъ знаковъ. Введеніе колоколовъ побудило строить башни по бокамъ строенія; а какъ храмъ того времени составлялъ средоточіе всѣхъ проявленій общественной жизни, то башни дѣлали чрезвычайно высокія, для того, чтобы онѣ могли господствовать надъ городомъ и окрестностями, сзывать гражданъ на время молитвы, или въ минуты общественной опасности. Здѣсь, въ *кругу стараго быта*, когда жизнь цѣлаго народа протекала подъ сводами его храмовъ, когда каждый день онъ сходился подъ ихъ широкіе порталы, судить и рядить о своихъ дѣлахъ, молиться, слушать легенды Святыхъ и вѣсти о гробѣ Господнемъ и подвигахъ крестовыхъ воиновъ — явленіе подобныхъ памятниковъ понятно. Ихъ обширность и громадность имѣютъ цѣль. Вся наружность зданія, преимущественно вершины контрфорсовъ, входы и вообще главные фасады покрыты изсѣченіями, безчисленнымъ множествомъ маленькихъ часовень, кіотовъ, убранныхъ мелкими столбиками, стрѣлками, нишами, гдѣ помѣщаются сотни изображеній Святыхъ; большія, то высокія и стрѣльчатыя, то огромныя круглыя окна, съ цвѣтными стеклами, покрыты изображеніями

чудесъ и событій изъ жизни Спасителя, Богоматери, Святыхъ, и картинами Страшнаго суда; наконецъ, кромѣ символическихъ значеній каждой части, самая внутренность храмовъ, общимъ характеромъ рѣзко напоминаетъ лѣса, бывшіе первобытными жилищами, естественными храмами народа, создавшаго въ послѣдствіи этотъ родъ искуства. Кромѣ того, вліяніе Востока, во время крестовыхъ войнъ, еще болѣе усилило различіе этой архитектуры отъ Римской и Греческой.

Въ послѣдствіи, когда изученіе классической древности вполнѣ познакомило Европу съ совершенствомъ рисунка, съ важностью пластики, и, сдѣлавъ изъ античнаго міра другую природу, произвело въ искуствахъ новыя теоріи, тогда большому числу ученыхъ, писателей и художниковъ размѣры Готическіе показались неправильными, непропорціональными. Художники начали пересоздавать и улучшать родъ искуства, который существовалъ для извѣстнаго времени, для извѣстнаго общества и его потребностей; начали примѣнять къ нему правила искуства классическаго, Греко-Римскаго. Но эпоха, которая одна могла создать подобные памятники, уже прошла. Новыя произведенія, сдѣланныя по правиламъ *улучшенія*, бѣдны, безхарактерны. Являются мелкія зданія, въ которыхъ, вмѣсто настоящаго стиля искуства, остается одно кокетство. Подпоры или контрфорсы видны въ нихъ, хотя ничего не подпираютъ; возвышаются башни чуть не меньше дымовыхъ трубъ порядочнаго городскаго дома. Рѣзныя украшенія, составлявшія неправильныя, но проникнутыя мыслью, скульптурныя картины-поэмы, по той же системѣ улучшенія, сдѣлались неумѣстными.


Изъ всего сказаннаго можно видѣть, между какихъ двухъ крайностей долженъ былъ находиться художникъ, предпринимавшій зданіе въ Готическомъ родѣ. Съ одной стороны онъ могъ впасть въ тѣ размѣры, пропорціи, многосложности, которыя, составляя достоинство колоссальныхъ памятниковъ зодчества среднихъ вѣковъ, нисколько нейдутъ къ нашему времени и къ нашимъ потребностямъ; съ другой—его ожидала изысканность, чопорность, мелочность. Готическая церковь, построенная въ селѣ Парголовѣ по рисункамъ извѣстнаго архитектора А. П. Брюлова, доказываетъ, что нашъ художникъ умѣлъ счастливо восторжествовать надъ необработанностью первообразныхъ данныхъ и удалиться отъ улучшенія того, что не можетъ быть улучшаемо. Онъ отбросилъ все лишнее, соблюлъ строгую экономію въ мелкихъ частяхъ, именно на столько, сколько ихъ нужно для означенія характера большихъ общихъ массъ и характера зданія, отсутствіемъ чего страждутъ всѣ новыя Европейскія зданія въ Готическомъ родѣ. По всему этому, церковь Брюлова, современница подобныхъ произведеній, по чистотѣ стиля и строгому вкусу, составляетъ утѣшительное явленіе въ художественномъ мірѣ. Достаточно взглянуть на малѣйшія части, чтобы убѣдиться, какъ онѣ вѣрны своему первообразу. Надъ ними не тяготѣла классическая изысканность, въ подражаніе пышнымъ Греческимъ орнаментамъ или Римскимъ гротескамъ. Всѣ украшенія созданы свободно, проистекаютъ однѣ изъ другихъ. Все чисто Готическое, безъ примѣси Греческаго, Римскаго, Арабскаго, и, между тѣмъ, все легко, просто, свободно, естественно. Контрфорсы не прилѣплены къ стѣнѣ, но составляютъ самую стѣну, и образуются выступами только для того, чтобы толстота стѣнъ въ

окнахъ могла быть менѣе и впускала во внутренность болѣе свѣта. Колокольня занимаетъ свое прямое мѣсто, и—взгляните на фасадъ—она есть дѣйствительно башня для своего строенія, а не надставка или труба: такъ вѣрна ея пропорція къ цѣлому зданію, при всей его незначительной вышинѣ. Будь она разбита на болѣе мелкія части, двумя или тремя ярусами—эффектъ пропалъ, весь маштабъ зданія измѣнился, украшенія размельчились, и намъ пришлось бы разсматривать ихъ въ микроскопъ. Здѣсь царствуетъ глазъ и вкусъ художника.

Эта церковь устроена въ видѣ продолговатаго четыреугольника. Входъ съ лицеваго фасада прикрытъ небольшимъ порталомъ, на четырехъ столбахъ, надъ нимъ возвышается колокольня и сквозной шпиль. Противуположная часть, гдѣ находится алтарь, сдѣлана полукругомъ, съ пятью высокими стрѣльчатыми окнами. Внутренность убрана колоннами и узорчатыми сводами. При входѣ въ нее, помѣщены двѣ небольшія статуи, работы знаменитаго Русскаго ваятеля, покойнаго Самуила Ивановича Гальберга. Окна украшены расписанными цвѣтными стеклами.

Но хорошіе рисунки лучше и яснѣе подробнаго описанія. Образованный вкусъ читателя найдетъ въ нихъ самое краснорѣчивое поясненіе. На первомъ изъ прилагаемыхъ чертежей изображенъ главный фасадъ церкви; на другомъ поперечный разрѣзъ внутренности и въ ней прекрасный рѣзной иконостасъ. При построеніи церкви и составленіи детальныхъ рисунковъ находился, въ званіи помощника архитектора, бывшій ученикъ А. П. Брюлова, К. А. Бейне, нынѣ пансіонеръ Академіи Художествъ, отправляющійся теперь, съ соизволенія Государя Императора, для путешествія въ чужіе края. Образа для иконостаса

писаны Ѳ. П. Брюловымъ. Окна расписывалъ, по цвѣтнымъ стекламъ, мастеръ Рябковъ. Иконостасъ рѣзанъ изъ ясеневаго дерева извѣстнымъ Охтенскимъ мастеромъ Тарасовымъ. Прочая рѣзная работа рѣзщика Осипа Иванова. Шпиль и другія наружныя украшенія, изъ битой мѣди, работы кровельщика Самылова. Внутренность и своды церкви сдѣланы изъ кирпича, потому что въ здѣшнемъ климатѣ строенія изъ тесаныхъ камней промерзаютъ и отъ того при отопкѣ бываютъ сыры. Снаружи церковь одѣта тесанымъ камнемъ известковаго состава. Этотъ камень добывали близъ деревни Черницы, за Гатчиной. Вообще всѣ слои въ тамошней каменоломнѣ бываютъ толщиною отъ 3 до 4 верш.; въ числѣ ихъ одинъ только, изъ котораго сооружена эта церковь, толщиною въ 9 верш., и потому, при добываніи, должно раскапывать большія пространства, отъ чего постройка изъ камней этого слоя обходится дорого, а доставка ихъ въ Парголово, на разстояніи 70 верстъ, сухимъ путемъ, еще болѣе возвысила расходы. Однако, при всемъ томъ, что каменная работа стоила слишкомъ 65.000 р. ас., а устройство мѣднаго шпиля обошлось въ 21.000 руб., всѣ издержки на построеніе церкви простирались только до 163.000 р.



О

РАСПОЛОЖЕНІИ

ДАЧЬ.

При сооруженіи всякаго рода зданія, необходимыя требованія суть: 1 *удобство*, 2 *прочность*, 3 *экономія* и 4 характеристическая *красота*, соотвѣтствующая назначенію зданія. Эта послѣдняя составляетъ принадлежность изящнаго вкуса художника, — но три первыя требованія необходимы для каждаго строителя.

Не смотря на то, что удобство много зависитъ отъ точной передачи хозяиномъ своихъ понятій, привычекъ, средствъ и проч., художникъ при расположеніи зданія долженъ самъ вникать во всѣ потребности жизни каждаго состоянія и лица, дабы соблюсти во всѣхъ частяхъ зданія сообразные размѣры.

Кромѣ выше изложенныхъ требованій при постройкѣ зданій, въ Россіи необходимо нужно знать всѣ роды и способы отопленій, чтобы примѣнить ихъ удобнымъ и выгоднымъ образомъ къ каждому роду зданія. Предметъ сей

столь обширенъ и разнообразно-многосложенъ, что невозможно изложить его общими выраженіями; а потому и предполагается каждый родъ строенія разсматривать отдѣльно, въ частности, съ примѣрами и доводами на самомъ практическомъ производствѣ, какъ относительно потребностей зданій, такъ и родовъ отопленія.

Для постройки не только общественныхъ заведеній, театровъ, заводовъ, фабрикъ, магазиновъ, но даже и крестьянскихъ избъ, нужно имѣть, если не фундаментальное свѣдѣніе о томъ предметѣ, для котораго предназначается зданіе, то по крайней мѣрѣ ясное понятіе. Расположить хорошо усадьбу нѣтъ возможности, не знавъ всѣхъ крестьянскихъ потребностей и мѣстности; многія приволья необходимы для крестьянина, но если они ему не сподручны, то теряютъ для него всю свою цѣну.

При построеніи домовъ для отдачи въ наемъ стараются сдѣлать сколь возможно болѣе отдѣльныхъ хозяйствъ, но такимъ образомъ, чтобы была всегда возможность соединить маленькія квартиры между собою и составить изъ нихъ одну, или нѣсколько большихъ квартиръ, не прерывая ихъ лѣстницами. При распредѣленіи дома на малыя хозяйства дѣлается всегда нѣсколько чистыхъ и черныхъ лѣстницъ, потому, что корридоры общіе для нѣсколькихъ хозяйствъ представляютъ много неудобствъ; они допускаются только въ нумерованныхъ квартирахъ для пріѣзжающихъ.

Зданіе для вельможи требуетъ необходимо величественности, богатства и новости въ украшеніяхъ.

Главные предметы подобнаго зданія составляютъ три отдѣленія: *парадное*, *женское* и *мужское*, расположенныя независимо одно отъ другаго, но имѣющія между собою

прямое и непосредственное сообщенiе, при чемъ сверхъ общаго параднаго входа требуются какъ для мужской, такъ и для женской половины особенные парадные входы.

При женской половинѣ, сверхъ необходимыхъ устройствъ, требуется всегда отдѣленiе роскоши, фантазiи и вкуса, напр. лѣтнiя и зимнiя ванны, цвѣточные павильоны и галлереи, сообщающiяся съ оранжереями для деревъ и рѣдкихъ растенiй, расположенными въ видѣ сада, гдѣ устроиваютъ садки для рыбъ, клѣтки и сѣтки для птицъ и проч.

Въ томъ же отдѣленiи надлежитъ необходимо устроивать и школу женскихъ занятiй и рукодѣлiй, для помѣщенiя начатыхъ работъ и всѣхъ возможныхъ запасовъ и потребностей для всякаго рода рукодѣлiй. Тутъ же можетъ находиться и собранiе различныхъ нарядовъ.

Само собою разумѣется, что должно роскошною рукою и со вкусомъ убрать женское отдѣленiе изящными произведенiями изъ фарфора, хрусталя, бронзы и проч., такъ чтобъ наружность завлекала всякаго посѣтителя своимъ блескомъ, вкусомъ и прiятностью.

Для мужской половины, кромѣ обыкновенныхъ роскошныхъ жилыхъ покоевъ, должны быть устроены: арсеналъ, библiотека, галлерея художественныхъ произведенiй: картинъ, статуй, и музеумъ естествознанiя.

Къ мужской половинѣ причисляются также: *конюшни*, *манежъ*, *охотничiй дворъ*, *звѣринецъ*, *кухня*, *погребъ* и всѣ *службы*. Всѣ эти строенiя, зависящiя непосредственно отъ главнаго управляющаго, помѣщаются для того на мужской половинѣ, что самъ управляющiй долженъ жить и безпрестанно находиться близъ своего господина для немедленнаго исполненiя его требованiй. Жилые покои для прислуги, даже и самой приближенной, отнюдь не должны быть помѣщаемы близко или въ связи съ поименованными

тремя отдѣленіями, въ которыхъ должно учредить только особый покой для дневальныхъ.

Потребности средняго сословія совершенно другія:

Здѣсь вся *хозяйственная* часть болѣе принадлежитъ къ женской половинѣ, равно какъ и *парадная.*

Половину же мужскую составляетъ почти исключительно *кабинетъ* и отдѣленіе, сообразное съ занятіемъ хозяина, т. е. или *библіотека*, или *музеумъ*, или *лабораторія*, или *контора* съ кладовыми и кассою, и тому подобное.

—

Здѣсь для первоначальнаго разсмотрѣнія избирается построеніе лѣтняго загороднаго дома, такъ называемаго *дачею*, по простотѣ требованій и удобности сдѣлать общее примѣненіе.

Каждый строющій для себя дачу желаетъ въ ней найти пріятное убѣжище на время непогоды и сильнаго солнечнаго зноя. Слѣдовательно должно устроить убѣжище на время непогоды: сухое, теплое, хорошо закрытое и такъ сказать болѣе сосредоточенное; а на время зноя: прохладное, открытое и сколь возможно обширное.

Изложенныя требованія весьма удобно удовлетворяются при построеніи загороднаго дома въ два этажа:

Верхній этажъ предназначается для обиталища весенняго и осенняго, гдѣ покои устроиваются небольшіе и болѣе сосредоточенные, такъ чтобы весь домашній бытъ находился въ связи.

Нижній этажъ напротивъ долженъ быть открытъ, просторенъ, роскошенъ, и расположенъ такъ, чтобы доставлялъ всѣ средства пользоваться удобствами и удовольствіями загородной жизни.

Для достиженія этой цѣли должно расположить со стороны сѣверной надворную часть, т. е. *подъѣзды*; съ западной и восточной стекольчатыя *галлереи*, могущія быть лѣтомъ совершенно открытыми. Одна изъ нихъ можетъ служить для утренняго препровожденія времени, или для необходимыхъ домашнихъ распоряженій и имѣть прямое сообщеніе съ службами и со всѣмъ хозяйственнымъ устройствомъ дачи, а другая, восточная, для полуденнаго препровожденія времени. Отъ нея можно устроить сообщеніе съ садомъ и другими услажденіями сельской жизни. Сторона полуденная представляетъ одинъ огромный залъ, открытый съ трехъ сторонъ и предназначается для гулянія во время лѣтняго зноя или дождливыхъ дней.

Наконецъ, въ срединѣ между четырьмя означенными отдѣленіями устроивается сообщеніе всего дома; тамъ находится маленькая и парадная лѣстницы и, сообразно съ обширностью дома, двѣ, или болѣе духовыя печи, дабы во время зимы въ трехъ упомянутыхъ галлереяхъ (или залахъ) можно было содержать отъ 5 до 10 град. теплоты; въ нихъ предполагается вносить на зиму тѣ растенія, которыя лѣтомъ служатъ украшеніемъ цвѣточныхъ выставокъ вокругъ дома.

Такимъ образомъ три стекольчатыя галлереи лѣтомъ представятъ самое роскошное обиталище, весною и осенью залы для прогулки, наполненныя цвѣтущими, ароматическими растеніями, а зимою замѣнятъ оранжерею и будутъ согрѣвать весь домъ.

Если принять это расположеніе, то для выгоднаго и прочнаго устройства *нижній* этажъ долженъ быть каменный, полы въ галлереяхъ просто тромбованные или цементные, въ срединѣ же, гдѣ лѣстницы и печи, для чистоты и безопасности — полы лещадные.

Высота половъ нижняго этажа должна быть одинакова съ площадкою, весь домъ окружающею, которая также должна быть тромбованная и во всѣ стороны отъ дома имѣть на сажень вершка два или болѣе покатости *. Высота половъ въ галлереяхъ полагается одинакова съ окружающею площадкою для того, чтобы въ случаѣ надобности прибавить въ галлереяхъ простора (для съѣздовъ или праздниковъ), можно было во всякое время, натянувъ только зонтикъ, увеличить обширность галлереи безъ всякихъ необыкновенныхъ издержекъ.

Относительно *верхняго* этажа, не только нѣтъ нужды дѣлать его каменный, но даже лучше устроить деревянный, потому что зимою покои изъ дерева не сырѣютъ и не намерзаютъ, а слѣдовательно находящаяся тамъ мебель, обои, картины и проч. не портятся; къ тому же деревянные покои для ранняго весенняго прiѣзда прiятнѣе, чѣмъ каменные.

Таковы главнѣйшiя условiя, на которыхъ должно быть основано расположенiе дачь. Здѣсь они предлагаются въ общихъ словахъ, какъ только одна формула для рѣшенiя задачи; дальнѣйшiя же подробности зависятъ отъ частныхъ потребностей, степени средствъ, вкуса, привычекъ и

* Эта покатость необходима для того, чтобы могла служить стокомъ для воды во время осеннихъ дождей и весенняго таянiя снѣга. Здѣсь же должно замѣтить, что общепринятый обычай, сажать деревья и большiе кустарники близъ самаго строенiя, весьма вредитъ ему: деревья, удерживая влажность въ самомъ грунтѣ, тѣнью своею поддерживаютъ сырость въ нижней части зданiя, отчего заводится плесень и, проникая внутрь его, дѣлается въ высшей степени вредна для здоровья живущихъ въ немъ и для самой прочности зданiя.

характера хозяина. Что касается до устройства стекольчатыхъ галлерей, до способовъ отопленія оранжерей и всего дома, и постройки втораго деревяннаго этажа, то вспомогательныя о томъ свѣдѣнія можно найти въ помѣщенныхъ въ этомъ изданіи описаніяхъ: «Оранжерей», «Воздухонагрѣвательныхъ печей» и «Новоизобрѣтенной системы экономическаго производства деревянныхъ строеній.»

*

Самыя изящныя и великолѣпнѣйшія дачи безспорно принадлежатъ Италіи, но главнѣйшее ихъ достоинство заключается въ качествѣ многоцѣнныхъ матеріяловъ, во множествѣ украшающихъ ихъ произведеній древняго ваянія и знаменитыхъ живописцевъ эпохи возрожденія искуствъ въ Италіи. Часто въ нихъ недостаетъ необходимѣйшихъ удобствъ, требуемыхъ нашимъ образомъ жизни. Художники строили ихъ изъ остатковъ матеріяловъ богатѣйшихъ зданій Римлянъ и болѣе старались объ изяществѣ формъ и зодческой красотѣ, нежели о матеріяльныхъ, положительныхъ выгодахъ постройки. Во Франціи архитектура этого рода сдѣлала необыкновенные успѣхи, но множество лучшихъ ея произведеній погибло въ эпоху революціи, а послѣдпія общественныя неустройства и паденіе капиталовъ произвели свое вліяніе и на строенія этого рода, которыя утратили прежній характеръ роскоши, величія и простора. Англія давно уже щеголяетъ своимъ богатствомъ; но частная ея архитектура, при всемъ великолѣпіи, рѣдко отличается чистымъ вкусомъ, и затѣи ея трудно исполнить въ другихъ не столь богатыхъ странахъ. Въ Германіи смѣсь аккуратной экономіи съ подражательною расточительностію не дала настоящаго развитія сельскому зодчеству, хотя въ частности можно найти довольно много хорошихъ образцовъ. У насъ въ Россіи барской бытъ оставилъ не слишкомъ много изящныхъ

памятниковъ. Западныя губерніи, правда, имѣютъ много замѣчательнаго по этой части, но все это по преимуществу запечатлѣно почтенной стариной и рѣдко что послужитъ порядочнымъ образцомъ для современнаго быта. Русская же постройка дачь только изрѣдка удовлетворяетъ своимъ требованіямъ, а большею частью совпадаетъ съ характеромъ обыкновенныхъ городскихъ домовъ. Лучшія загородныя зданія, которыя имѣютъ наши вельможи въ Лифляндіи, Крыму и другихъ мѣстахъ, будутъ описаны въ подробности. Изъ послѣднихъ должно упомянуть, какъ о великолѣпнѣйшемъ въ Россіи, принадлежащемъ частному лицу, дворцѣ графа М. С. Воронцова, построенномъ въ Алупкѣ, и который стоитъ нѣсколько милліоновъ. Описаніе и рисунки этого произведенія составятъ предметъ особой статьи; теперь же прилагается здѣсь только его общее изображеніе.

НОВЫЙ СПОСОБЪ

ЭКОНОМИЧЕСКАГО ПРОИЗВОДСТВА

ДЕРЕВЯННЫХЪ СТРОЕНІЙ.

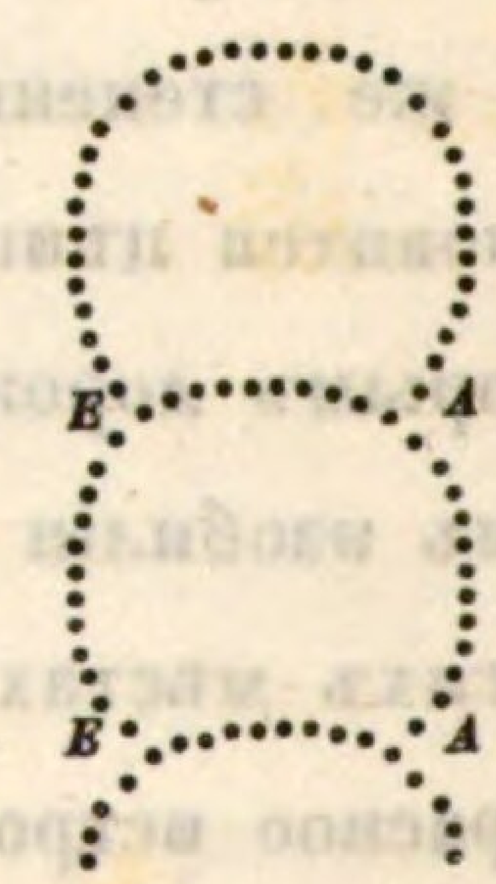
Безполезное и излишнее употребленіе всякаго матерiяла въ домостроительствѣ есть роскошь непростительная. Каждый благомыслящій, вѣроятно, найдетъ достойнымъ порицанія небреженіе о сохраненіи такого матерiяла, потребность котораго возрастаетъ безпрестанно, а количество въ той же степени уменьшается, отчего онъ годъ отъ году становится цѣннѣе. Здѣсь говорится объ строевомъ лѣсѣ, которымъ дорожитъ уже вся Европа. У насъ въ Россіи при всемъ изобиліи лѣсовъ, недостатокъ въ нихъ становится во многихъ мѣстахъ довольно ощутительнымъ; а между тѣмъ напрасное истребленіе лѣса продолжается.

Многолѣтнія наблюденія надъ разнороднымъ производствомъ строительныхъ работъ доказываютъ, что много вреда дереву причиняетъ *Русскій топоръ*. Не смотря на славу, повсюду распространившуюся, что онъ ловокъ, искусенъ, мѣтокъ; что онъ можетъ замѣнить всѣ Европейскіе инструменты; и не смотря на то, что для поддержанія національной гордости, должно было бы стараться сохранить типъ

орудій народнаго искуства, нельзя не признать, что по вреду, причиняемому топоромъ всему лѣсному матеріялу, невольно должно изгнать его изъ употребленія.

Топоръ при поперечной разрубкѣ бревна, превращаетъ около полуаршина дерева въ щепу. Подъ нимъ всякой обрубокъ менѣе аршина въ стропильныхъ и другихъ вязкахъ уничтожается, прирубка деревъ также часто страдаетъ отъ одного невѣрнаго удара топоромъ и требуетъ задѣлки, или новой прирубки, а старую онъ обращаетъ въ мелкіе ни къ чему негодные куски. Чтобы болѣе убѣдиться въ истинѣ, стоитъ только взглянуть на огромнѣйшія груды щепы, находящейся всегда при всякой деревянной постройкѣ.

Кромѣ топора, истребленію лѣса въ Россіи содѣйствуетъ самый способъ, повсюду употребляемый для производства деревянныхъ строеній.

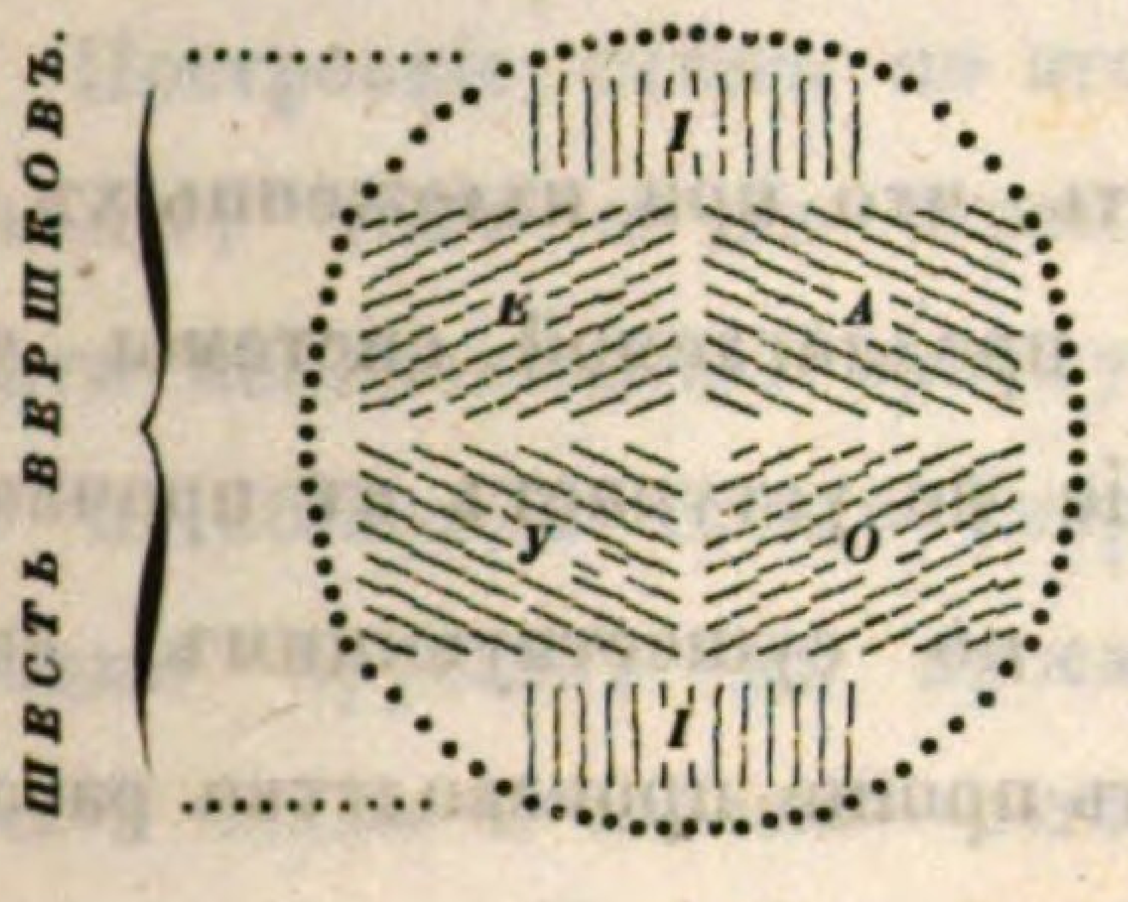


Извѣстно, что деревянные дома въ Россіи строятся изъ бревенъ шестивершковой толщины, слѣдовательно спои въ бревенчатыхъ стѣнахъ *А*, *Е*, бываютъ неболѣе и часто менѣе трехъ вершковъ, и строеніе никогда не промерзаетъ, то почему же не дѣлать стѣны всего строенія толщиною въ три вершка?

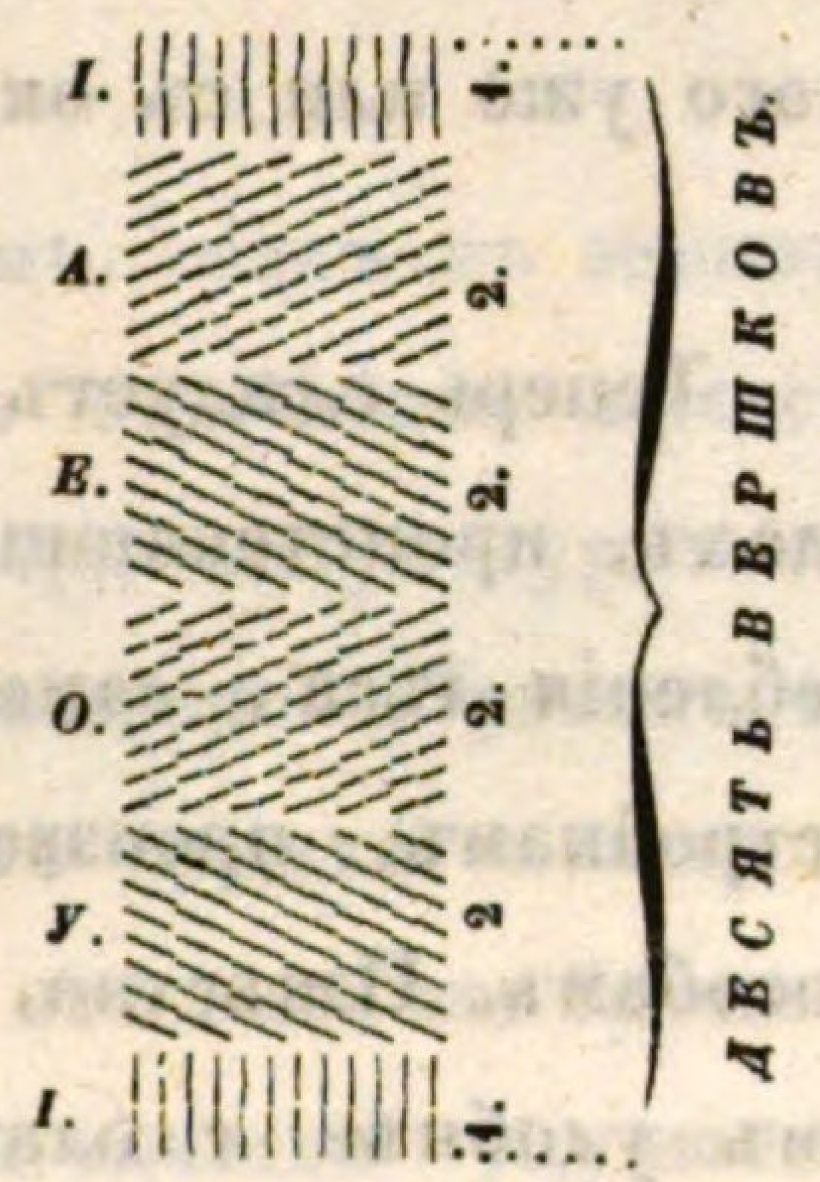
Безошибочно можно принять за неопровергаемую истину, что деревянная стѣна въ три вершка толщины представляетъ хорошую защиту отъ всякой непогоды и жестокихъ морозовъ. Основываясь на этомъ, для избѣжанія напраснаго истребленія лѣснаго матеріяла, предлагается слѣдующій способъ:

Изъ бревна толщиною въ 7 вер. выпиливаются 4 бруса, каждый шириною въ 3, а толщиною въ 2 вер., какъ изображено подъ буквами — *А*, *Е*, *О*, *У*.

РАСПИЛКА БРЕВЕНЪ НА БРУСЬЯ



НАСАДКА БРУСЬЕВЪ



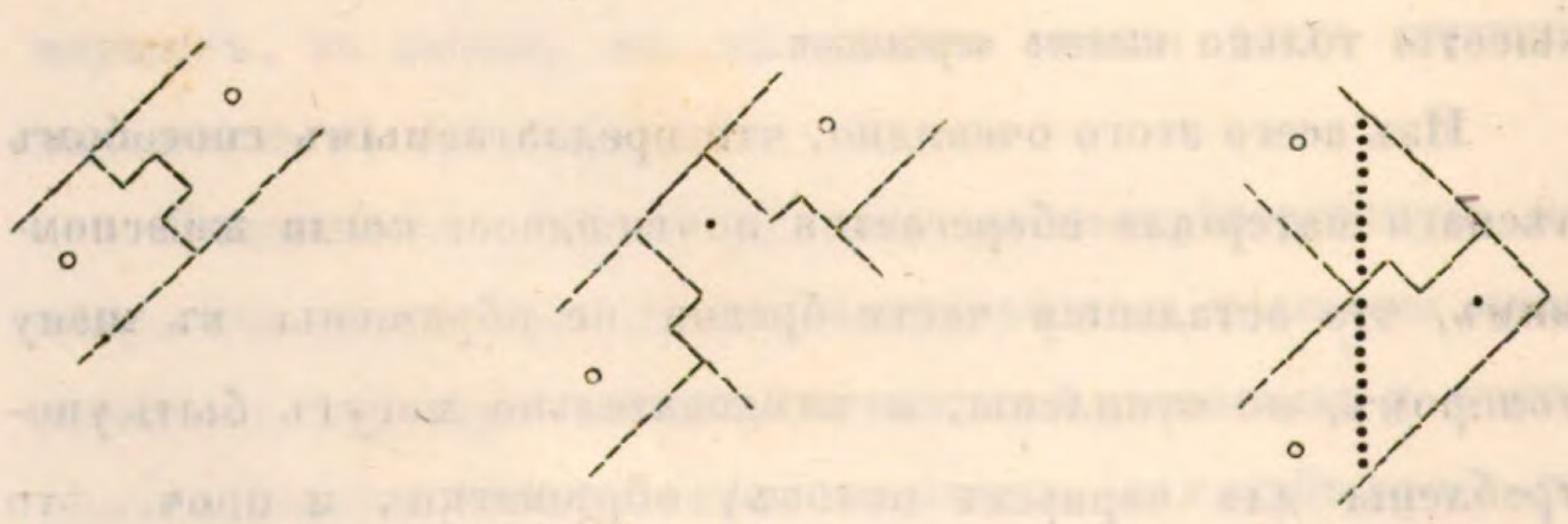
Два боковые бруска, означенные буквами *I*, *I*, выпиливаются той же ширины, но вдвое тонѣе первыхъ четырехъ, т. е. въ одинъ вершокъ; слѣдовательно изъ бревна семивершковой толщины, получается шесть брусьевъ *I*, *А*, *Е*, *О*, *У*, *I*, которые будучи положены плашмя другъ на друга, составляютъ стѣну толщиною въ 3, а вышиною въ 10 *вершковъ*, тогда какъ семивершковое бревно въ общепринятыхъ постройкахъ представляетъ въ срубахъ чистой высоты только *шесть вершковъ*.

Изъ всего этого очевидно, что предлагаемымъ способомъ лѣснаго матеріяла сберегается почти вдвое; когда же вспомнимъ, что остальныя части бревна не обращены въ щепу топоромъ, но отпилены, и слѣдовательно могутъ быть употреблены для черныхъ половъ, обрѣшетки, и проч., то можно почесть уменьшеніе матеріяла рѣшительно вдвое противъ того количества, какое употребляется донынѣ.

Здѣсь дѣлался расчетъ на самую лучшую и прочную постройку; обыкновенная же или скудная производится изъ бревенъ 6 и даже 5 *вер.* толщины. Въ послѣднемъ случаѣ спои выходятъ гораздо менѣе трехъ вершковъ, а потому при разпилкѣ бревенъ, брусья могутъ быть допускаемы немного ужѐ или съ окраинами.

Теперь слѣдуетъ объяснить, что при изложенныхъ выгодахъ, проистекающихъ изъ предлагаемой системы употребленія лѣса, самое строеніе не уступаетъ въ прочности постройкамъ, производимымъ по существующимъ нынѣ способамъ. Извѣстно, что чѣмъ проще производство работъ, тѣмъ удобнѣе сдѣлать ихъ прочными. И такъ, принявъ простоту за основаніе, откидывается вся вычурная прирубка связи (*въ лапу*, *зубъ*, *сковородень* и т. п.) и темная на шипахъ насадка бревенъ, и замѣняется одною прямоугольною приплоткою брусьевъ съ перехлестною простилкою на сквозныхъ нагеляхъ, по два бруса вмѣстѣ. Вязка для построенія стѣнъ, будетъ въ такомъ случаѣ трехъ родовъ:

ТОРЦЕВАЯ СВЯЗЬ БРУСЬЕВЪ — СВЯЗЬ ПОПЕРЕЧНЫХЪ СТѢНЪ СЪ ПРОДОЛЬНЫМИ — СВЯЗЬ УГЛОВЪ



Эта система построенія состоитъ въ томъ, что *топоръ* и *долото* замѣняются пилою и коловоротомъ; двумя

инструментами, представляющими болѣе удобности къ вѣрнѣйшему выполненію работъ; а вѣрность и плотность споевъ и связей составляютъ прочность строенія.

*

Построеніе стѣнъ по этой системѣ, какъ въ экономическомъ, такъ и въ строительномъ отношеніи представляетъ немаловажныя преимущества при оштукатуркѣ внутри и обшивкѣ стѣнъ снаружи; равнымъ образомъ при насадкѣ брусьевъ въ просмоленныхъ споях можно замѣнять *паклю* и *войлокъ*—опилками отъ тѣхъ же брусьевъ. Вообще открывается множество выгодныхъ улучшеній, которыя будучи взяты всѣ вмѣстѣ произведутъ весьма значительный выигрышъ въ экономіи, прочности, просторѣ и скорости производства; почему всѣ эти улучшенія предполагается изложить въ полномъ руководствѣ къ производству деревянныхъ строеній, по описанной здѣсь новоизобрѣтенной системѣ.

ОБЪ УПОТРЕБЛЕНІИ ЖЕЛѢЗА ВЪ ГОТИЧЕСКИХЪ ЗДАНІЯХЪ,

КАКЪ СПОСОБА СКРѢПЛЕНІЯ.

Предположеніе Французскаго правительства о построеніи Готической церкви на площади Belle chasse, въ Парижѣ, пробудило весьма любопытный вопросъ: должно или нѣтъ употреблять желѣзо для скрѣпленія различныхъ частей въ Готическихъ зданіяхъ. Рѣшеніе подобнаго вопроса тѣмъ болѣе важно, что можетъ примѣняться не только къ тѣмъ строеніямъ, которыхъ стиль архитектуры чисто Готическій, но вообще къ большей части построекъ, производимыхъ не изъ искуственнаго камня.

Проэктъ упомянутой Готической церкви былъ сдѣланъ архитекторомъ Гау и поступилъ въ ноябрѣ протекшаго года въ Ревизіонную Коммиссію для разсмотрѣнія плановъ и смѣтъ. Коммиссія, не находя въ смѣтѣ г. Гау желѣзныхъ вещей для скрѣпленія зданія, потребовала, чтобы онъ назначилъ какую нибудь сумму для цѣпей, скобъ, штырей и т. п. На это она получила отъ него отвѣтъ: «что желѣзо для скрѣпленія не только не нужно, но напротивъ во многихъ случаяхъ вредно для строенія.»

Чтобы доказать справедливость своего мнѣнія, г. Гау долженъ былъ обратиться къ опытности гг. Бургиньона, Цвирнера и Ландона, — архитекторовъ, которымъ поручено возстановленіе древнихъ Готическихъ зданій въ провинціяхъ, и представить отъ нихъ въ Коммиссію слѣдующія письма:

Изъ письма г. Бургиньона, архитектора Ерскаго Департамента — Еврё, 22 *ноября* 1840.

«.... Съ тѣхъ поръ, какъ мнѣ поручено исправленіе и возстановленіе зданій здѣшняго епископства, я имѣлъ случай изучать употребленіе желѣза въ Готическихъ зданіяхъ, особливо въ Еврёсскомъ соборѣ. Построеніе этого зданія относится къ XIV столѣтію, послѣ того какъ прежнее зданіе было разрушено Англичанами. Въ хорахъ, трапезѣ, боковыхъ частяхъ ихъ и часовняхъ, окружающихъ церковь, не находится ни желѣзныхъ цѣпей, ни штырей, ни связей, и вообще ничего желѣзнаго, не смотря на то, что всѣ верхнія части состоятъ изъ столбовъ, подпирающихъ своды, контрафорсовъ и аркъ. Я совершенно въ этомъ удостовѣрился, потому что самъ долженъ былъ перестраивать цѣлое звѣно, состоявшее изъ столба, подпирающаго сводъ, изъ арки, контрафорса и окна, и, желая оставить все это въ первоначальномъ видѣ, я устроилъ все звѣно, не употребивъ ни малѣйшей частицы желѣза. Повсюду въ церкви я замѣтилъ, что желѣзо было употреблено при позднѣйшихъ поправкахъ, а не при первоначальномъ построеніи. Здѣсь есть желѣзо, употребленное для скрѣпленія столбовъ, оконныхъ средниковъ и репейковъ, и не знаю, должно ли приписать желѣзу, которое проходитъ насквозь средниковъ, дурное положеніе, въ которомъ находятся нижнія части переплетовъ; но дѣло въ томъ, какъ вѣроятно и вы замѣтили въ тѣхъ зданіяхъ, которыя изучали, что орнаменты, средники и репейки всегда ломаются или трескаются въ томъ мѣстѣ, гдѣ пробивается желѣзный стержень.

«Что я сказалъ объ употребленіи желѣза въ нашемъ соборѣ, тоже самое могу сказать и о прочихъ главныхъ церквахъ нашего департамента; хотя я въ нихъ и не имѣлъ столь много производства, сколько въ первой, однако же изучилъ ихъ съ такимъ же стараніемъ.

«Если мы обратимся ко временамъ болѣе отдаленнымъ, когда возникъ стиль стрѣльчатыхъ сводовъ, то вовсе не найдемъ желѣза; еще недавно подъ моимъ веденіемъ произведена разломка хоровъ древней часовни d' Harcourt (X стол.), въ которой я перемѣтилъ всю кладку (отъ того что она будетъ отстроиваться вновь), и могу васъ увѣрить, что во всей часовнѣ нѣтъ ни килограмма желѣза. Какъ я уже дѣлалъ наблюденія надъ Готическими зданіями, то и не былъ удивленъ этимъ обстоятельствомъ.

«Кстати о желѣзѣ: я нашелъ въ южной паперти церкви, въ Лувье, такой странный способъ связывать камни между собою, что не могу не сообщить его вамъ, и прошу васъ сказать мнѣ, не встрѣчали ли вы этого способа въ другихъ зданіяхъ и не можете ли истолковать мнѣ его.

«Вы знаете, что кладки маленькихъ пирамидъ или часовенокъ, которыя находятся надъ столбами, связываются между собой желѣзными штырями. Въ Лувье эти штыри не желѣзные, они изъ локотныхъ и голенныхъ костей, которыя вмазаны цементомъ, но цементомъ другаго рода, нежели тотъ, которой былъ употребленъ для постройки всей церкви».

N. B. Употребленіе костяныхъ штырей вмѣсто желѣзныхъ объясняется во первыхъ тѣмъ, что первые гораздо дешевле; во вторыхъ, что кость не окисаетъ, слѣдственно не имѣетъ того неудобства, которое представляетъ желѣзо, увеличиваясь при окисаніи иногда вдвое въ своемъ объемѣ и ломая камень, въ которомъ оно находится.

Отрывокъ изъ письма г. Цвирнера, Кёльнскаго архитектора, которому уже 15 лѣтъ какъ поручено возстановленіе собора. (съ Нѣмецкаго).

«.... При работахъ, производимыхъ мною для передѣлки купола Кёльнскаго собора, я имѣю ежедневные слу-

чаи удостовѣриться въ томъ, какъ вредно для строенія соприкосновеніе желѣза съ камнемъ. Позвольте же мнѣ, говоря о столь важномъ дѣлѣ, войти въ нѣкоторыя подробности и привести нѣсколько примѣровъ.

«Весь цоколь или, лучше сказать, низъ собора, такъ какъ и возвышенная часть его хоровъ, построенъ изъ камня и цимента, сдѣланнаго изъ известки и песка; здѣсь нѣтъ другой связи и очень рѣдко попадается желѣзная скоба: вотъ отъ чего вся эта часть зданія прекрасно сохранилась, даже и отдѣльные фронтоны, въ 10 метр. вышины, поставленные на возвышеніи 53 метровъ. Однако же одинъ изъ этихъ фронтоновъ былъ сорванъ ураганомъ въ 1434, и ряды его кладки, выведенные вновь, связаны желѣзными штырями.

«Кладка столбовъ и контрфорсовъ, построенныхъ позже, также большею частью связана желѣзными стержнями, обернутыми свинцомъ; не смотря на эту предосторожность, всюду, гдѣ только желѣзо касалось камня, оно отъ окисленія увеличивалось въ объемѣ на 30 и на 40 процентовъ и отъ того камень лопался и распадался.

«Во всей древнѣйшей части зданія не находятъ даже слѣдовъ цѣпей, скобъ и штырей. Въ 1822 стѣна большаго щипца лопнула пополамъ; ее связали желѣзной скобой въ 50 фут. длиною. Только что мнѣ была поручена реставрація, я велѣлъ хорошенько задѣлать трещину щипца. Зимой эта трещина оставалась закрытою; но въ слѣдующее лѣто она снова раскрылась; я думалъ, что это должно приписать дурной постройкѣ стѣны; однако же, когда замѣтилъ, что величина этой трещины измѣняется со всякой перемѣной температуры, то удостовѣрился, что это происходитъ отъ желѣзной скобы. И такъ, вотъ еще новое доказательство, какъ опасно употребленіе желѣзныхъ связей. Въ этихъ случаяхъ лучше даже употребленіе дерева, какъ мы находимъ тому примѣры въ Византійскихъ зданіяхъ. Такъ въ Кёльнской церкви св. Куниберта стѣны переходовъ за

хорами связаны кусками дубоваго дерева, отлично сохранившагося до сихъ поръ.

«Впрочемъ, хорошій матеріалъ, рачительная работа и не слишкомъ торопливое производство суть самые вѣрные способы совершать хорошую постройку.»

Отрывокъ изъ письма г. Ландона, архитектора города Бове, 21 *ноября* 1840.

«.... Сообщаю вамъ всѣ свѣдѣнія, которыя только могъ собрать объ употребленіи желѣзныхъ скрѣпленій, особенно штырей, скобъ и цѣпей, въ Готическихъ церквахъ:

«Въ соборѣ города Бове концы верхнихъ перекладинъ, лежащихъ на столбахъ, нигдѣ не скрѣплены желѣзными скобами, а просто соединены въ сковородень.

«Существованіе желѣзныхъ цѣпей имѣлъ я случай замѣтить во время реставрацій, мною произведенныхъ въ сводахъ хоровъ; чтобы сколь возможно болѣе предохранить цѣпи отъ окисанія, ихъ обертывали свинцомъ.

«Я замѣтилъ даже, что въ сомкнутыхъ сводахъ висящіе замки удерживаются на своихъ пятахъ желѣзными укрѣпленіями; но существованіе этихъ укрѣпленій не всеобщее, и они употреблены только тамъ, гдѣ, вѣроятно, были нѣкоторыя поправки.

«Всѣ столбы, поддерживающіе своды, связываются скобами изъ брусковаго желѣза, прикрѣпленными къ каждому столбу крѣпкимъ крюкомъ.

«Стойки въ переплетахъ укрѣплены желѣзными стержнями; но это весьма дурной способъ, отъ того что въ томъ мѣстѣ, гдѣ стержень находится въ камнѣ, желѣзо, окисая, разламывало камень, и по этому я былъ принужденъ дѣлать многія поправки.

«Я вамъ привожу какъ примѣръ соборъ одного города Бове; отъ того что въ соборѣ *въ Санли*, гдѣ я сдѣлалъ

важныя передѣлки, я не имѣлъ случая замѣтить существованія обвязныхъ цѣпей, какъ въ Бове; но въ колокольняхъ и шпилѣ употребленіе желѣзныхъ связей явно.

«Вообще, употребленіе желѣза въ Готическихъ зданіяхъ весьма незначительно.»

Изъ всего этого становится очевидно, что употребленіе желѣза весьма рѣдко въ зданіяхъ, принадлежащихъ первоначальной эпохѣ Готическаго искуства; но, по мѣрѣ того, какъ формы этой архитектуры дѣлались легче, строители начали употреблять его для увеличенія остойчивости частей, или въ надеждѣ предотвратить несчастные случаи, которымъ столь легко должны подвергаться строенія, состоящія, если можно такъ выразиться, изъ сквозящихъ массъ. Но эти памятники относятся ко времени упадка Готической архитектуры. Духъ искуства истощался, слѣдовательно, матеріальныя средства слабѣли. Торопливость въ производствѣ работъ принудила отклониться отъ односложнаго матеріала, заставила искать побочныхъ пособій, и металлъ, какъ одно изъ лучшихъ временныхъ средствъ для доставленія прочности и для соединенія частей, вошелъ въ употребленіе. Но онъ не могъ выполнить своего назначенія, и, слишкомъ часто, желѣзо, вмѣсто того, чтобы скрѣпить зданія, служило только къ скорѣйшему ихъ разрушенію, по причинѣ своей чувствительности къ различнымъ перемѣнамъ температуры. Слѣдовательно, строитель, обезпечившій себя, при дѣланіи фундамента, отъ неравной осадки зданія, и имѣющій свободу располагать временемъ для надлежащей отдѣлки камня, можетъ, при хорошемъ матеріалѣ и при точномъ исполненіи работъ, почти совершенно избѣгнуть отъ употребленія желѣза для скрѣпленія въ зданіяхъ того рода, о которыхъ здѣсь говорится.

—

НОВЫЙ СПОСОБЪ
ПРИМѢНЕНІЯ КОРОБОВОЙ СИСТЕМЫ
КЪ УСТРОЙСТВУ БАЛОКЪ

для прямыхъ потолковъ свыше обыкновеннаго размѣра.

Устройство потолковъ можетъ быть весьма различно и опредѣляется: обширностью зданія, крѣпостью стѣнъ и матеріаломъ. Потолки металлическіе устроиваются троякимъ образомъ: *висящіе*, на *балкахъ*, и *коробовыми сводами*.

Висящіе потолки представляютъ множество неудобствъ по своей многосложности: они требуютъ для своего устройства при большой ширинѣ огромную высоту.

Потолки на балкахъ, хотя по своей уютности и простотѣ представляютъ много удобства, — но примѣненіе ихъ ограниченно, потому что при значительной ширинѣ, требуютъ подпоръ или раскосовъ.

Коробовые своды надежнѣе и удобоисполнимѣе во всякомъ случаѣ; доказательствомъ тому можетъ служить общеупотребительность сего рода устройства при постройкѣ мостовъ, которые должны выносить самыя большія тяжести и значительное сотрясеніе. Но коробовые своды требуютъ большаго упора въ пятахъ своего основанія.

Такъ какъ стѣны не во всѣхъ случаяхъ могутъ представить надлежащій упоръ, то должно стараться, чтобы въ каждомъ звенѣ, состоящемъ изъ одного ряда коробовъ, заключались свои точки упора.

Для достиженія этой цѣли должно поставить квадратно-аршинные короба, скованные изъ котельнаго желѣза, въ прочную раму изъ того же металла, и стянуть ихъ по борту рамы хомутами изъ полоснаго желѣза. Тогда въ оконечностяхъ звена образуются точки упора, производимыя распоромъ коробовъ и стяжкою хомута.

Такое устройство звена изъ коробовъ представитъ родъ балки, съ легкимъ подъёмомъ въ срединѣ, смотря по надобности и возможности пространства, опредѣленнаго для постройки потолка.

При устройствѣ такихъ балокъ, не нужно будетъ оставлять между ними пространства, но можно класть ихъ сплошь одну возлѣ другой, отъ чего потолокъ образуетъ сплошную легкую массу, составленную изъ коробовъ.

Устройство коробовыхъ потолковъ, какъ здѣсь изложено, представляетъ всю простоту и удобность *балковыхъ потолковъ*, и всю крѣпость и надежность коробовыхъ сво-

довъ, по своему равносильному гнетенію на всемъ протяженіи поддерживающихъ стѣнъ.

Выгоды устройства коробовыхъ потолковъ состоятъ въ томъ, что, во 1-хъ, масса всего потолка можетъ быть несравненно легче нежели при всякомъ другомъ устройствѣ; во 2-хъ, потолокъ не имѣетъ ни малѣйшей возможности провиснуть; въ 3-хъ, въ комнатахъ отъ 6 до 12 сажень шириною онъ потребуетъ не болѣе какъ отъ 1 до 3-хъ аршинъ подъема; въ 4-хъ, желѣзо, не подверженное поперечному давленію, но растягиваемое только вдоль полосы, можетъ безъ всякой опасности выносить тяжесть несравненно большую. – Слѣдовательно, всѣ эти удобства, уютность, прочность, безопасность, легкость, и даже самая экономія, составляютъ очевидное превосходство коробовыхъ потолковъ надъ *висящими*, *балковыми* и надъ *коробовыми сводами*.

Для полнѣйшаго объясненія устройства коробовыхъ балокъ прилагается здѣсь ихъ очеркъ: фиг. I. изображаетъ планъ квадратныхъ коробовъ, сдѣланныхъ изъ котельнаго желѣза; фиг. II представляетъ планъ рамы скованной изъ котельнаго желѣза и обтянутой хомутами изъ полоснаго желѣза; фиг. III. показываетъ высоту балки, т. е. бокъ рамы, съ выгибомъ коробовъ.

Эта рама, будучи помѣщена на стѣны въ томъ видѣ, какъ она означена въ очеркѣ, безъ коробовъ внутри, — могла бы одна составить довольно прочную балку. Но она, удерживаясь на стѣнахъ только своими концами, необходимо должна нести весь свой собственный грузъ,


который, сосредоточиваясь къ срединѣ балки, заставляетъ ее провиснуть и, наконецъ, обрушиться. Это неудобство вполнѣ удаляется здѣсь кладкою коробовъ, которые, будучи положены въ видѣ перемычки или плоской арки, имѣющей свои упоры въ оконечностяхъ хомутовъ, распираютъ ихъ и уничтожаютъ вертикальное гнетеніе на середину балки. Такимъ образомъ противоположеніе силы распирающей съ силою стягивающею составляетъ основаніе коробовыхъ балокъ и служитъ очевиднымъ доказательствомъ ихъ преимущества предъ другими въ употребленіи для потолковъ обширныхъ залъ.

Если бы понадобилось дѣлать подобныя балки для потолка огромной ширины, то для большей прочности въ коробовой перемычкѣ ставится одинъ или нѣсколько *ключей* посредствомъ которыхъ можно, даже по совершеніи работъ, во всякое время, въ случаѣ осадки коробоваго звена и ослабленія хомутовъ и рамъ, вновь увеличить упоръ перемычекъ и остойчивость балокъ.

*

Для устройства желѣзныхъ коробовыхъ балокъ различной величины пропорція полагается слѣдующая:

БАЛКА.	*Высота* РАМЫ И *Подъемъ.*		*Выгибъ* КОРОБОВЪ И *Развалъ.*	
въ 20 короб.	1 арш.	»	8 верш.	съ проклад.
» 25 —	1 —	4 верш.	10 —	» 1 ключ.
» 30 —	1 —	4 —	12 —	» 2 —
» 35 —	1¼ —	8 —	16 —	» 3 —
» 40 —	1½ —	8 —	20 —	» 4 —


Фиг. 10
Фиг. 9
Фиг. 8
Фиг. 7
Фиг. 6
Фиг. 4
Фиг. 5
Фиг. 3
Фиг. 1
Фиг. 2
Фут.

ОРАНЖЕРЕЯ,

НАГРѢВАЕМАЯ ГОРЯЧЕЮ ВОДОЮ,

въ Грецѣ, главномъ городѣ Штиріи.

Оранжерея при ботаническомъ саду въ Грецѣ построена на 110 футахъ длины, 21 ширины и 19 вышиною. Въ ней находятся два грунта для тропическихъ растеній, каждый грунтъ имѣетъ 47 футовъ длины, $10\frac{1}{4}$ ширины и $2\frac{1}{2}$ вышины. Главное отличіе этой оранжереи состоитъ въ способѣ ея нагрѣванія, устройствѣ нагрѣвательнаго аппарата и дымоваго резервуара.

СПОСОБЪ НАГРѢВАНІЯ.

Система, которой до сихъ поръ слѣдовали, проводить жаръ посредствомъ нагрѣвательныхъ трубъ изъ печей, имѣла, кромѣ дороговизны отопленія, ту невыгоду, что этотъ жаръ или, лучше сказать, дымопроводные борова, слишкомъ поглощая влажность, изсушали растенія; а когда хотѣли помочь этому злу частою поливкою, то заводилась гнилость. Для отвращенія такого неудобства, обыкновенное нагрѣваніе посредствомъ дымопроводныхъ борововъ, замѣнено въ этой оранжереѣ металлическими трубами, наполняемыми горячею водою изъ котловъ, подъ которыми находятся небольшія топки. Такое приспособленіе оказалось на опытѣ

весьма выгоднымъ, потому что, *во первыхъ*, сберегая топливо, уменьшаетъ издержки содержанія; *во вторыхъ*, представляетъ возможность въ скорѣйшемъ времени нагрѣть оранжерею и уравнять въ ней теплоту; и наконецъ, *въ третьихъ*, самое устройство въ экономическомъ отношеніи удобно тѣмъ, что нагрѣвательные аппараты не отнимаютъ у нея большаго пространства, тогда какъ при обыкновенномъ отапливаніи оранжереи много мѣста бываетъ занято печами и дымопроводными боровами.

Въ оранжереѣ считается до 40,000 кубическихъ футовъ внутренняго пространства, нагрѣваемаго посредствомъ горячей воды, проводимой по трубамъ, которыхъ грѣющая поверхность двумя третями менѣе противъ поверхности обыкновенныхъ борововъ, и потому требуетъ гораздо менѣе топлива подъ котлами. Эти котлы устроены при самыхъ оконечностяхъ оранжереи, въ проемахъ внутренней стѣны, прилежащей къ коридору, въ который обращены устья топокъ, находящихся подъ котлами.

УСТРОЙСТВО НАГРѢВАТЕЛЬНАГО АППАРАТА.

Устройство нагрѣвательнаго аппарата состоитъ изъ котла, поддерживаемаго двумя желѣзными полосами; къ нему примыкаетъ вдѣланная въ стѣну чугунная плита, служащая для того, чтобы пламя вытѣснялось въ пространство, устроенное въ стѣнѣ вокругъ всего котла, и тепло не уходило слишкомъ скоро и безъ пользы чрезъ дымовую трубу. Кирпичныя перегородки для оборотовъ дыма, поставленныя подъ чугунною плитою, заставляютъ горячій дымъ проходить чрезъ ихъ вершину въ дымовую камору, находящуюся между чугунною плитою, двумя кирпичными перегородками, водянымъ котломъ и стѣною.

Котловъ въ оранжереѣ для нагрѣванія воды устроено два: каждый въ 24 дюйма вышины и 22 въ поперечникѣ;

горлы у котловъ сдѣланы въ 2 дюйма вышиною, 8 шириною, и прикрываются крышкою. Такъ какъ вода въ этихъ котлахъ никогда не бываетъ нагрѣваема до кипятка, то и не можетъ быть опасности отъ взрыва. Къ нимъ проведены мѣдныя трубы, сообразно величинѣ оранжереи, въ 318 футовъ длины и 5 дюймовъ въ поперечникѣ. Онѣ идутъ вдоль стекольной стѣны внутренняго объема оранжереи, одна подъ другою: верхняя труба идетъ горизонтально до средины оранжереи, и здѣсь, загибаясь, соединяется, посредствомъ трубы въ 13 дюймовъ длиною, съ соотвѣтственною нижнею трубою, примыкающею своимъ устьемъ ко дну котла, такъ, что эта труба, относительно верхней, имѣетъ уклону ½ дюйма на каждые 10 футовъ. Всѣ трубы составлены изъ двухъ-саженныхъ колѣнъ, и въ нижнихъ частяхъ спабжены кранами для выпуска воды. Трубы вставлены въ желѣзныя скобы (стремена), вдѣланныя въ стѣну. У большихъ входныхъ дверей въ оранжерею, которыя находятся на обоихъ концахъ оранжереи, трубы были устроены колѣнами; но какъ такое устройство препятствовало обращенію воды, то онѣ проведены также прямо и у входовъ, передъ которыми ихъ разнимаютъ, когда нагрѣваніе не производится, т. е. въ лѣтнее время.

Устройство дымоваго резервуара.

Кромѣ водопроводныхъ трубъ, нагрѣвающихъ оранжерею, замѣчательно въ ней особое устройство для проведенія дыма. Прежде онъ тотчасъ выходилъ въ трубу послѣ нѣсколькихъ поворотовъ; но здѣсь проходитъ изъ каморы въ жестяную печь, стоящую въ небольшомъ разстояніи, надъ котломъ, на желѣзномъ обручѣ, съ тремя, накрестъ лежащими и въ стѣны вдѣланными перекладинами. Въ срединѣ печи устроена косая стѣнка для оборотовъ дыма, чтобы онъ удерживался въ ней долѣе и выходилъ только у ея вершины. При дымовомъ резервуарѣ устроены:

устье печи, куда достигаетъ дымъ, уже весьма охладившись, а потомъ проходитъ въ трубу, и задвижка для закрытія дымовой трубы, дабы, по окончаніи топки, тепло, заключающееся въ дымовой трубѣ и нагрѣтомъ пространствѣ, не уходило вдругъ. Такимъ образомъ дымъ выходитъ не прежде, какъ сообщивъ тепло самому зданію. Такое устройство весьма полезно противъ сырости и для распространенія сухой теплоты.

Съ помощію изложеннаго способа нагрѣванія, посредствомъ водопроводныхъ трубъ, усиленнаго дѣйствіемъ дымоваго резервуара, даже при 14 градусахъ внѣшняго холода, въ оранжереѣ всегда бываетъ не менѣе 12 или 13 градусовъ тепла, для чего топка производится не болѣе двухъ разъ въ сутки. Послѣ того, какъ эта оранжерея выдержала вполнѣ опытъ нѣсколькихъ нелегкихъ зимъ, нельзя сомнѣваться въ преимуществѣ способа ея нагрѣванія.

ОБЪЯСНЕНІЕ РИСУНКА ОРАНЖЕРЕИ.

Фиг. 1 и 2. — *Планъ оранжереи.*

Д. Два грунта для тропическихъ растеній.

З. Грунтъ для вьющихся растеній.

Ж. Теплый коридоръ, въ который обращены топки изъ подъ котловъ.

в. в. Мѣста, въ которыхъ находятся нагрѣвательные аппараты.

Фиг. 3. Разрѣзъ по длинѣ строенія.

Фиг. 4. Поперечный разрѣзъ по линіи *ВГ*.

Фиг. 5. Поперечный разрѣзъ по линіи *АБ*.

Фиг. 10. Разрѣзъ нагрѣвательнаго и дымоваго аппарата.

Т. Топка подъ котломъ.

У. Пепельникъ.

а. а. Желѣзныя полосы, на которыхъ утвержденъ котелъ.

б. Чугунная плита, заставляющая дымъ проходить въ повороты *д.*

в. Котелъ.

е. Кирпичная перегородка для поворотовъ дыма.

ж. Ея вершина, чрезъ которую проходитъ дымъ.

і. Дымовая камора.

у. Водопроводная труба.

з. Дымопроводная труба.

і. і. Желѣзныя полосы, на которыхъ утвержденъ дымовой резервуаръ.

к. Дымовой резервуаръ или жестяная печь.

л. м. Косая перегородка, заставляющая дымъ проходить чрезъ ея вершину *л.*

н. Выходъ въ дымовую трубу *о.*

т. Дверцы отъ пепельника.

с. « « топки.

р. « « вьюшки.

п. о. « « дымовыхъ трубъ.

Фиг. 6. Планъ котла по линіи *К. Л.*

в. Котелъ.

а. Желѣзныя полосы.

б. б. Чугунная плита.

д. д. Обороты для дыма.

і. Дымовая камора.

Фиг. 7. Желѣзный обручъ съ развилинами, на которомъ стоитъ дымовой резервуаръ.

з. Дымовая труба, входящая отъ котла въ резервуаръ.

Фиг. 8. Планъ дымоваго резервуара по линіи *О. П.*

з. Дымовая труба.

Фиг. 9. Планъ дымоваго резервуара по линіи *Р. С*, съ показаніемъ косой перегородки и выхода въ дымовую трубу.

—

ВОЗДУХО-НАГРѢВАТЕЛЬНАЯ

ПЕЧЬ

въ Мюнхенскомъ дворцѣ.

При возрастающей дороговизнѣ топлива, особенно въ тѣхъ странахъ, гдѣ употребляютъ дрова, чрезвычайно важно всякое усовершенствованіе, клонящееся къ сбереженію сгараемаго матеріяла. Въ этомъ отношеніи особеннаго вниманія заслуживаетъ устройство воздухо-нагрѣвательныхъ печей; оно такъ просто, что съ пособіемъ приложенныхъ чертежей, можетъ быть совершенно понятно для каждаго хозяина, хотя немного знакомаго съ потребностями и условіями домостроительства.

Извѣстно, что лучшій способъ устройства печи есть тотъ, посредствомъ котораго, во первыхъ, сберегается наиболѣе сгараемаго матеріяла; во вторыхъ, доставляется легкій и ровный воздухъ, который не спирается въ комнатахъ, но имѣетъ свободное обращеніе, и котораго входы и выходы

устроены такъ, что не производятъ быстраго повышенія и пониженія комнатной атмосферы; наконецъ, въ третьихъ, тотъ, который даетъ возможность удобно управлять температурою, которымъ сохраняется прочность и безопасность зданія.

Въ какой мѣрѣ новый способъ приближается къ этимъ условіямъ, о томъ могутъ судить читатели, разсмотрѣвъ самое устройство, тѣмъ болѣе, что это не есть какой нибудь проэктъ, родившійся въ головѣ изобрѣтателя, знакомаго съ одною теоріею, но снарядъ, уже устроенный въ Мюнхенскомъ дворцѣ опытнымъ архитекторомъ и приспособленный ко всѣмъ требованіямъ практики.

Печь отливается изъ чугуна; топка находится не въ нижней части, какъ въ обыкновенныхъ печахъ, а въ верхней, такъ что огонь нагрѣваетъ прежде всего крышку печи, потомъ опускается внизъ и проходитъ въ узкомъ пространствѣ между наружной чугунной стѣною печи и кирпичною, устроенною внутри. Это пространство не шире двухъ или полутора вершковъ, а внизу оно съуживается до одного вершка, и чрезъ это узкое отверстіе сообщается съ широкимъ дымовымъ каналомъ, окружающимъ печь въ горизонтальномъ направленіи. Дымъ, наполнивъ каналъ, подымается въ соединенныя съ этимъ послѣднимъ двѣ вертикальныя трубы, которыя, сходясь потомъ въ одну, сообщаются съ большою дымовою трубою. Все это будетъ гораздо яснѣе, ежели обратимся къ чертежамъ: — *а*, рис. IV и VI, есть отверстіе печи, закрываемое заслонкою; *б*, рис. IV, V, VII, та часть печи, въ которой производится топка: *в*, рис. IV, VI, VII, внутренняя кирпичная стѣ-

на; *г*, рис. IV, VI, VII, пространство между этою стѣною и чугунною или внѣшнею; *д*, рис. VI, VII, самая узкая часть этого пространства; *е*, рис. VI, VII, VIII, дымовой каналъ, въ планѣ онъ представленъ на чертежѣ II; *ж*, рис. IV, VI, VIII, вертикальныя дымовыя чугунныя трубы; наконецъ *з*, рис. IV, VI и VIII, труба, сообщающая трубу *ж* съ большою дымовою трубою.

Назначеніе кирпичной стѣны *в*, очень важно. Она сильно нагрѣвается во время топки, и потомъ, будучи устроена изъ худаго проводника теплорода, медленно, по немногу передаетъ свой жаръ, такъ что печь нагрѣваетъ воздухъ долго послѣ того, какъ топка прекратилась, а въ печахъ, устроенныхъ изъ одного чугуна безъ такой стѣны, нагрѣваніе прекращается почти тотчасъ, лишь только огонь погасъ. Для бóльшаго сохраненія жара въ трубѣ, сообщающейся съ большою дымовою трубою, помѣщена вьюшка, которую можно закрыть когда въ печи нѣтъ болѣе пламени и не отдѣляется ни какихъ газовъ. Печь состоитъ изъ трехъ частей: крышки *и*, рис. VI, VII и VIII; средней части *к*, и нижней *л*; къ послѣдней, какъ видно изъ рисунковъ III и IV, прикрѣпляются чугунныя круглыя доски *м*, въ которыя вставляются вертикальныя чугунныя трубы *ж*. Эти трубы, какъ видно изъ чертежа VIII, также состоятъ изъ нѣсколькихъ частей. Для избѣжанія вредныхъ послѣдствій отъ неравнаго расширенія, всѣ чугунныя части печи не заклепаны и не свинчены между собою, а соединены такъ, что нижняя часть имѣетъ сверху родъ желобка, а верхняя своимъ нижнимъ краемъ вставляется въ этотъ желобокъ. Поперечный разрѣзъ такого

соединенія представленъ въ рис. IX. Въ немъ пространство *ч* наполняется пескомъ, для того, чтобы дымъ ни какъ не могъ пробраться черезъ эти соединенія. Желобокъ, о которомъ предъ симъ говорено, дѣлается въ верху нѣсколько шире, для того, чтобы песокъ при расширеніи отъ жара могъ подниматься вверхъ, не давилъ бы на стѣну желоба и не стремился бы оттѣснить ее. Но если главная дымовая труба, идущая въ стѣнѣ, находится позади или съ боку печи, и чугунную трубу надобно повернуть колѣномъ, то описанный родъ соединенія, при горизонтальномъ положеніи чугунной трубы, употребить нельзя, а должно составить смѣсь изъ азбеста, глины и соленой воды, этимъ составомъ замазываютъ, и потомъ законапачиваютъ. Этотъ родъ замазки такъ проченъ, что до сихъ поръ не оказывалось ни малѣйшихъ признаковъ, чтобы черезъ нее пробирался дымъ; для большей крѣпости, въ этихъ мѣстахъ трубы стягиваются посредствомъ толстыхъ желѣзныхъ хомутовъ, какъ это видно изъ чертежа X.

Самая нижняя часть чугунной печи загибается въ наружную сторону подъ прямымъ угломъ, и этою загнутою широкою и плоскою частью, печь становится на каменное основаніе; пространство же между чугунною печью и стѣнами, означенное въ рис. VI, VII, VIII, буквою *н*, засыпается пескомъ, съ тою цѣлію, чтобы дымъ ни какъ не могъ пробраться.

Часть печи, въ которой производится топка, также отливается изъ чугуна. Она состоитъ изъ чугунныхъ досокъ *о*, рис. IV, VI и VII, которыя составляютъ ея бока,

и изъ рѣшетки *п*; бока печи составляются изъ двухъ частей, во первыхъ потому, что гораздо легче отливать ихъ порознь, и во вторыхъ, что при такомъ устройствѣ, печи не подвержены опасности лопнуть отъ неравнаго расширенія. Способъ соединенія этой части печи со стѣною представленъ въ рис. IV подъ буквою *р*.

Отверстіе печи *а*, какъ видно изъ рис. VI, нѣсколько понижается. Это сдѣлано для того, чтобы дымъ не имѣлъ возможности выходить изъ нея черезъ это отверстіе. Устройство пепельника представлено на чертежѣ VI и VII подъ буквою *с*; отверстіе въ немъ, закрываемое заслонкою *т* рис. V и VI, такъ велико, что работникъ можетъ влѣзть черезъ него въ печь для чистки и починки. Съ этою же цѣлію рѣшетка составлена изъ отдѣльныхъ колосниковъ, такъ, что снявъ ихъ, работникъ можетъ свободно стоять въ печи.

Для большаго удобства чистить дымовой каналъ *е* и трубы *ж* и *з*, онѣ имѣютъ продолженія до передней стѣны печи. Продолженіе перваго означено въ рис. II, V и VI буквою *у*, а вторыхъ, на чертежахъ V и VI, буквами *ф*; отверстія трубъ *у* и *ф*, закрываются тарелками, которыя во время топки замазываются глиною. Чистка этихъ трубъ производится посредствомъ щетокъ или метелъ, прикрѣпленныхъ къ желѣзнымъ прутьямъ.

Чтобы печь не теряла безполезно свой жаръ чрезъ наружную стѣну, оставляется въ послѣдней пространство *х*, рис. VI, VII и VIII; посредствомъ этаго

устройства вся печь окружена слоемъ сухаго воздуха, который, какъ извѣстно, есть весьма худой проводникъ теплотвора. Но ежели бы это пространство со всѣхъ сторонъ оставить закрытымъ, то въ немъ легко могли бы образоваться, отъ сильнаго жара, разные пары и газы, которые легко могутъ разрушить всю печь. Для избѣжанія того устроивается нѣсколько отдушинъ *ц*, какъ это видно на чертежахъ VI, VII и VIII; заслонка печи сдѣлана двойною, дабы заключающійся въ ней слой воздуха удерживалъ жаръ печи отъ выхода наружу.

Что касается до впуска воздуха въ печь, то въ описанной здѣсь печи можно по произволу впускать для нагрѣванія или уже теплый комнатный воздухъ, или чистой наружной, или тотъ и другой вмѣстѣ. Устройство, изобрѣтенное для этого, представлено на чертежахъ I, II, III, V, VI, и VII; цыфрою *1ю* означенъ каналъ для входа атмосфернаго воздуха, а цыфрою *2ю* каналъ для комнатнаго. Оба эти канала соединяются съ частью *4*, и изъ этой части черезъ каналы *8, 8* и отверстія *9,9* воздухъ входитъ въ нижнюю часть печи. Дабы можно было употреблять по произволу для нагрѣванія то тотъ, то другой родъ воздуха, въ части *4* помѣщаются дверцы или регуляторъ *5*. Эти дверцы своею нижнею частію лежатъ въ чугунномъ жолобѣ такъ, что посредствомъ стержня, легко могутъ поворачиваться около своего нижняго ребра, какъ около оси; для удобнѣйшаго управленія дверцами на концѣ стержня сдѣланы нѣсколько зубцовъ, которые зацѣпляя за скобку *6*, можно ставить дверцы въ различныя положенія. Цыфрою 7 означено отверстіе, которое открывъ, работникъ

можетъ двигать описанный нами стержень. Теперь ясно, что ежели дверцы находятся въ положеніи чертежа VI, то сообщеніе съ каналомъ прервано и въ печь будетъ входить одинъ атмосферный воздухъ; если же стержнемъ передвинуть дверцы въ противное положеніе, такъ что онѣ лягутъ на противоположную стѣнку, тогда не будетъ сообщенія съ каналомъ 1; и въ печь будетъ входить одинъ комнатный воздухъ; наконецъ, если поставить дверцы вертикально, то воздухъ будетъ входить въ печь какъ изъ комнаты, такъ и снаружи.

Верхнюю часть печи должно дѣлать куполо-образно, дабы воздухъ легко могъ выходить въ верхнее отверстіе, и нигдѣ не образовывалъ бы застоевъ горячаго воздуха, что легко можетъ случиться при всякой угловатой формѣ.

На самомъ верху печи дѣлается отверстіе, бывающее различной величины и формы, смотря по тому, сколько комнатъ нагрѣваетъ одна печь. Надъ этимъ отверстіемъ придѣлывается чугунная рама 10, рис. VI, VII и VIII, которая закрывается желѣзною крышкою 11, обращающеюся на шарнирѣ. Эта крышка посредствомъ желѣзной дуги соединена со стержнемъ 12, такъ что двигая этотъ стержень впередъ или назадъ за придѣланное къ его концу кольцо, можно подымать и опускать крышку. Для большей удобности на концѣ стержня надрѣзано нѣсколько зубцовъ, которые можно зацѣплять за скобку. Наконецъ этотъ же стержень посредствомъ подобной желѣзной дуги, двигаетъ крышку 15, которая, находясь подлѣ работника, служитъ для него указателемъ, въ какомъ положеніи находится крышка 11.

Возможность совершенно прекратить сообщеніе печи съ комнатами посредствомъ крышки 11, очень выгодна въ томъ отношеніи, что во время чистки, или поправокъ печи, въ комнаты ни какъ не можетъ попасть образующаяся отъ того пыль. Съ этою цѣлію, въ ней также употреблено соединеніе посредствомъ песку, какъ это видно изъ чертежа VI. Такое устройство важно и въ томъ отношеніи, что ежели одна печь нагрѣваетъ нѣсколько комнатъ, то раму 10 можно раздѣлить на столько же отдѣленій, закрываемыхъ особыми крышками, и соединяющихся съ трубами, проводящими горячій воздухъ въ комнаты. Такимъ образомъ, посредствомъ этаго устройства, можно проводить тепло только въ тѣ комнаты, которыя требуется нагрѣвать.

Трубы, проводящія горячій воздухъ изъ печи въ комнаты, въ поперечномъ разрѣзѣ дѣлаются круглыми, дабы сажа не набивалась въ углахъ. Діаметръ этихъ трубъ такъ великъ, что чрезъ нихъ могутъ пролѣзать мальчики, для чистки. Отверстія трубъ закрываются мѣдными дверцами, которымъ можно дать очень красивую форму, и посредствомъ коихъ легко можно впускать въ комнату, болѣе или менѣе горячаго воздуха.

(Изъ Allgemeine Bauzeitung).

ВОЗДУХО-НАГРѢВАТЕЛЬНАЯ

ПЕЧЬ

въ Берлинскомъ архитектурномъ училищѣ.

Устройство воздухо-нагрѣвательной печи, по Мюнхенской системѣ, не могло быть принято въ этомъ зданіи, потому что подвалы, назначенные для печи, слишкомъ низки, не болѣе 8½ футовъ вышиною, и отъ того надлежало значительно измѣнить самое устройство печи.

Чертежъ III представляетъ планъ всего снаряда, когда вообразимъ, что съ чугуннаго котла, въ которомъ производится топка, снята крыша; рисунокъ IV представляетъ видъ этаго чугуннаго котла снизу; рисунокъ I есть разрѣзъ всего снаряда по линіи *А В*; рисунокъ II, разрѣзъ по линіи *С Д*, и, наконецъ, рисунокъ V, представляетъ устройство крыши надъ печью.

Чугунный котелъ, въ которомъ производится жаръ, имѣетъ видъ короткаго усѣченнаго конуса, обращеннаго своимъ широкимъ основаніемъ вверхъ. Онъ закрывается сверху куполо-образною крышкою, и состоитъ изъ двухъ отдѣльныхъ частей, раздѣленныхъ каменною стѣною. Первая есть собственно топка *а* рис. I, II, имѣющая, вмѣсто пода, рѣшетку изъ колосниковъ, и подъ нею пепельникъ *б*;

вторую часть составляетъ пространство *в*, куда проходятъ изъ печи дымъ и горячій воздухъ черезъ отверстія *г*, означенныя на рисункѣ стрѣлками. Такимъ образомъ, крышка и стѣны котла накаляются и тѣмъ нагрѣваютъ окружающій ихъ воздухъ.

Такъ какъ пространство, назначенное для печи, очень невысоко, то крышку котла надобно было помѣстить довольно низко надъ огнемъ, и слѣдовательно, надлежало придумать средство отвратить разрушеніе ея пламенемъ печи, или, по крайней мѣрѣ, уменьшить происходящія отъ того вредныя послѣдствія. Съ этою цѣлію, все мѣсто топки *а*, окружено каменною стѣною и сводомъ, имѣющимъ отверстія *г* для выхода дыму и газовъ. Но какъ при сильной топкѣ черезъ эти отверстія пробивается и пламя, которое разрушаетъ находящуюся вверху часть крыши, то въ ней вырѣзано круглое отверстіе, соотвѣтствующее пространству, занимаемому выходами *г*: въ это отверстіе крыши вставляется другая крышка гораздо толще первой, такъ, что когда маленькая крышка и перегоритъ, то ее можно вынуть и замѣнить другою. Кромѣ того, части большой крыши, находящіяся ближе къ срединѣ, и, слѣдовательно, болѣе подверженныя разрушительному дѣйствію пламени, дѣлаются нѣсколько толще. Край ея загибается подъ прямымъ угломъ, и вставляется въ жолобъ, находящійся на верхней части стѣнъ котла и наполненный пескомъ. Такого рода соединеніе не только совершенно преграждаетъ всякій проходъ дыму и газамъ, но и даетъ средство металлическимъ частямъ печи расширяться, не производя никакихъ вредныхъ послѣдствій.

На рисункѣ III, видны и этотъ жолобъ и узкое пространство, заключающееся между печью и каменною стѣною. Первый означенъ буквою *д*, а второе буквою *г*. Чтобы употребить въ пользу какъ можно больше теплоты, содер-

жащейся въ дымъ, его пропускаютъ еще черезъ двѣ чугунныя трубы, лежащія горизонтально внизу котла и означенныя буквами *ж*. На рисункѣ IV эти трубы, посредствомъ другихъ короткихъ трубъ *з* (Рисун. II) соединяются съ пространствомъ *в*, чрезъ которое проходитъ дымъ изъ печи. Концы трубъ, лежащіе близь отверстія печи, и означенные на рисункѣ IV, буквами *и* закрыты свинченными крышками, а противоположные ихъ концы *к* соединяются съ большою дымовою трубою *л*.

Устроенный при самомъ основаніи печи, кирпичный каналъ означенъ буквами *м* на рисун. II и III. Онъ служитъ поддуваломъ, посредствомъ коего воздухъ входитъ въ самую нижнюю часть печи, проходитъ чрезъ узкое пространство между каменною стѣною и накаленными чугунными стѣнами котла; потомъ, встрѣчая желѣзный навѣсъ, помѣщенный па нѣкоторомъ возвышеніи надъ котломъ, поворачиваетъ въ сторону, проходитъ надъ крышею котла, еще болѣе накаляется, и только тогда пройдя черезъ отверстіе навѣса, идетъ по направленію стрѣлокъ въ каналъ, коимъ проводится нагрѣтый воздухъ изъ печи въ комнаты.

Топка производится торфомъ, и, при нѣкоторомъ навыкѣ, не представляетъ никакаго затрудненія. Нужно только наблюдать нѣкоторыя предосторожности, требуемыя особымъ устройствомъ аппарата, а именно: такъ какъ дымъ можетъ подниматься здѣсь только на весьма малое пространство и долженъ вскорѣ опуститься на нѣсколько футовъ, а потомъ пройти горизонтально, то надобно было употребить искуственный способъ, чтобы заставить дымъ принять противуестественное для него направленіе. Съ этою цѣлію въ одномъ мѣстѣ дымовой трубы, а именно въ *н* рисун. I, сдѣлано углубленіе, въ него кладутъ сухихъ щепокъ, и передъ затапливаніемъ печи зажигаютъ ихъ. Онѣ согрѣваютъ выходъ трубы и тѣмъ производятъ въ ней сильный токъ

воздуха; такимъ образомъ, печь при затапливанiи вовсе не дымится. Чтобы доставить для топки *н* достаточный притокъ воздуха, изъ пепельника проведенъ въ дымовую трубу каналъ *о* чертежъ I. Этотъ каналъ приноситъ еще и ту пользу, что чрезъ него передается дымовой трубѣ жаръ, который содержится въ пеплѣ и угольяхъ, падающихъ изъ печи; воздухъ въ ней находящiйся, отъ того нагрѣвается и, слѣдовательно, она сильнѣе тянетъ. Наконецъ, замѣтимъ, что каждая изъ трубъ *ж*, Рисун. IV, имѣетъ отверстiя проходящiя чрезъ всю стѣну и закрывается заслонками. Чрезъ эти отверстiя можно очищать трубы *ж* отъ накопившейся въ нихъ сажи.

Когда весь торфъ сгорѣлъ и изъ печи не отдѣляется ни дыма, ни газовъ, тогда закрываютъ вьюшку *п*, рисунокъ I, помѣщенную въ дымовой трубѣ; такимъ образомъ весь жаръ остается въ печи, и тогда каменная стѣна, помѣщенная внутри печи и накаляющаяся во время топки, начинаетъ мало по малу сообщать свою теплоту воздуху, и печь нагрѣваетъ долго послѣ того, какъ огонь потушенъ. Вьюшка *п*, служитъ также и для увеличиванiя или уменьшенiя притока воздуха въ печь.

При большомъ количествѣ топлива, употребляемомъ этою печью, можно было предвидѣть, что въ дымѣ будетъ оставаться значительное количество теплоты, которое, слѣдовательно, будетъ пропадать безъ пользы. Но отнимать теплоту у дыма, до его входа въ дымовую трубу, значило бы во столько же уменьшать раздувальную силу трубы, а это совершенно невозможно при настоящемъ устройствѣ печи. — Все это заставило придумать особое устройство; рисунокъ VI представляетъ поперечный, а VII, продольный разрѣзъ дымовой трубы. Изъ этихъ фигуръ видно, что дымовая труба составлена изъ короткихъ цилиндрическихъ глиняныхъ трубокъ, установленныхъ такъ,

что нижняя часть каждой верхней трубы вставляется въ расширенную верхнюю часть нижней. Нѣсколько желѣзныхъ колецъ, прикрѣпленныхъ къ стѣнамъ, достаточно для того, чтобы удержать всю такую трубу. Внутренность этихъ трубокъ вымуравлена и это увеличиваетъ скорость проходящаго черезъ нихъ дыма и, вмѣстѣ съ тѣмъ, препятствуетъ сажѣ садиться на нихъ. Дымъ, проходя черезъ эти трубы, скоро нагрѣваетъ ихъ, и онѣ передаютъ свой жаръ воздуху наполняющему пространство между этими трубами и стѣнами четырехъ-угольнаго канала, въ которомъ онѣ помѣщены. Этотъ нагрѣтый воздухъ входитъ черезъ особыя отверстія въ комнаты, и, такимъ образомъ, употребляется въ пользу даже та теплота, которая освобождается изъ дыма, проходящаго черезъ трубу, и который терялся бы безъ пользы при всякомъ другомъ устройствѣ дымовой трубы. Разумѣется, что на самомъ верху пространство между трубою и стѣнами канала должно быть закрыто; иначе, нагрѣтый воздухъ уходилъ бы вмѣстѣ съ дымомъ.

Отверстіе канала, проводящаго нагрѣтый воздухъ изъ печи въ комнаты, всегда должно быть помѣщено въ самой верхней части печи. Если нагрѣтый воздухъ выходитъ изъ нея только съ одной стороны, то естественно дѣлать и ея потолокъ покатымъ только въ одну сторону; если же онъ выходитъ съ двухъ сторонъ, то надобно, начиная съ средины возвышать потолокъ къ обѣимъ отверстіямъ каналовъ. Вообще говоря, было бы выгодно проводить къ каждой комнатѣ особый каналъ, но это почти никогда невозможно въ практикѣ. Въ зданіи, отапливаемомъ описанною печью, ни одинъ каналъ не нагрѣваетъ болѣе трехъ комнатъ и поперечный разрѣзъ каждаго изъ нихъ соразмѣряется съ ихъ объемомъ, такъ, что поперечный разрѣзъ самаго широкаго величиною въ длину и

ширину по 7 вершковъ, а самаго узкаго, въ длину 7, въ ширину 3 ½ вершка.

Для открытія каналовъ не только сдѣланы въ разныхъ этажахъ нужныя устройства, чтобы можно было нагрѣвать каждую комнату особо, но также подъ самымъ низомъ, у нагрѣвательной каморы вдѣланы отдушины, посредствомъ коихъ можно отвращать накопленіе горячаго воздуха въ тѣхъ каналахъ, кои остаются безъ употребленія.

При отверстіяхъ каналовъ надлежало устранить подобное же неудобство, потому что холодный воздухъ всегда заключаетъ въ себѣ множество летучихъ, сгараемыхъ частицъ, которыя, проходя чрезъ нагрѣвательный снарядъ, обугливаются, и при устьѣ канала осаждаются въ видѣ черной копоти. Съ этою цѣлію, у каждаго отверстія сдѣланъ въ стѣнѣ пилястръ вышиною около 5 футовъ, отдѣляющій отверстіе отъ стѣны на одинъ футъ; сквозная розетка изъ чугуна умѣряетъ силу теченія воздуха, которое, иначе, было бы непріятнымъ образомъ ощутительно на большомъ разстояніи. Эти пилястры нисколько не портятъ комнату и служатъ для постановки на нихъ бюстовъ, статуй и другихъ произведеній искуства.

Весь описанный снарядъ окруженъ со всѣхъ сторонъ каменною стѣною, не соединяющеюся съ прочими частями зданія, дабы жаръ, производимый печью, не передавался сосѣднимъ стѣнамъ. Такое устройство было необходимо въ описываемомъ зданіи, потому что недалеко отъ мѣста, гдѣ устроена печь, помѣщены погреба, для которыхъ необходима низкая температура. Но изъ этаго вовсе не слѣдуетъ, чтобы всегда надобно было такъ уединять печь; напротивъ того, соединивъ стѣны печи съ окружающими ее стѣнами, можно черезъ одно это соединеніе нагрѣвать до значительной температуры комнаты, находя-

щіяся непосредственно надъ печью, или подлѣ нея, и, слѣдовательно, въ этомъ случаѣ, уединеніе печи будетъ скорѣе вредно, чѣмъ полезно.

Въ заключеніе не излишне будетъ сказать нѣсколько словъ объ опытахъ надъ отопленіемъ описанною печью, и предварительно слѣдуетъ замѣтить, что обстоятельства, при которыхъ опыты производились, были очень невыгодны: Во 1хъ, всѣ наружныя двери отапливаемыхъ комнатъ не были обиты, во 2хъ, всѣ комнаты ни разу не были топлены прежде опыта, и слѣдовательно печь должна была нагрѣть не одинъ воздухъ комнатъ, но и возвысить до той же температуры самыя ихъ стѣны, и при томъ просушить ихъ, потому что онѣ, какъ и стѣны всякаго новаго зданія, должны были быть довольно сыры. Печь, надъ которою производили опыты, нагрѣваетъ въ нижнемъ этажѣ двѣ аудиторіи, каждую въ 17,000 куб. футовъ объема, а въ верхнемъ, залъ въ 11,500 куб. футовъ и комнату въ 7,500 куб. футовъ, слѣдовательно всего 52,000 куб. футовъ. Температура внѣшняго воздуха была во время опыта — 6°. Сначала, каналы, проводящіе нагрѣтый воздухъ въ верхній этажъ, были закрыты. Спустя 25 или 30 минутъ послѣ затопленія печи, воздухъ выходилъ изъ душника съ температурою около 30 градусовъ, такъ, что черезъ 1¾ часа, обѣ нижнія аудиторіи были нагрѣты до 15°, и температура воздуха, выходящаго изъ душника, была около 80°. Тогда входъ горячаго воздуха въ нижній этажъ былъ прекращенъ и открытъ въ верхнюю залу, которая черезъ 40 минутъ нагрѣлась до 14°; напротивъ того, температура нижняго этажа, по закрытіи отверстій, въ теченіе часа, понизилась съ 15 до 10°: но когда открыли всѣ прочіе каналы и всю теплоту пустили въ одну изъ этихъ залъ, то въ 15 минутъ температура возвысилась отъ 10° до 16°.

Не распространяясь о дальнѣйшихъ опытахъ замѣтимъ только, что закрывая и открывая душники, температуру комнаты можно было удержать въ продолженіи 9 часовъ между 12° и 14°. Температура же воздуха, выходящаго изъ душниковъ, измѣнялась отъ 40° до 50°.

Изъ этихъ опытовъ слѣдуетъ, что большія комнаты могутъ быть нагрѣваемы печами такого рода въ короткое время, и что хотя ихъ температура при прекращеніи нагрѣванія скоро понижается, но за то она скоро можетъ быть и опять возвращена, когда нагрѣваніе возобновится. Воздухъ, выходящій изъ душниковъ, достигаетъ наибольшей температуры спустя 2 или $2\frac{1}{2}$ часа, и тогда она бываетъ около 90°. Сверхъ того печь долго сохраняетъ свою температуру, и спустя 24 часа послѣ топки, воздухъ выходящій изъ душниковъ, часто имѣетъ отъ 20° до 25°.

Въ отношеніи количества употребляемаго топлива, изъ всѣхъ опытовъ выведено, что для отопленія 35.000 кубическихъ футовъ надобно употребить около 400 фунтовъ торфа; но, разумѣется, это количество должно уменьшиться, когда стѣны просохнутъ.

(Изъ ALLGEMEINE BAUZEITUNG).

НОВЫЕ СПОСОБЫ
УВЕЛИЧЕНІЯ ДВИГАТЕЛЬНОЙ СИЛЫ
водяныхъ колесъ,
и
вѣтреныхъ мельницъ.

Опытомъ доказано, что водяныя колеса представляютъ одинъ изъ выгоднѣйшихъ способовъ приведенія въ дѣйствіе работы фабрикъ, заводовъ и мельницъ всякаго рода.

Въ водяномъ колесѣ перьями называются доски, укрѣпленныя между двухъ щекъ колеса, у самой окружности его такъ, что своими плоскостями они стоятъ въ центральномъ направленіи къ его оси. Эти перья опускаются на футъ или болѣе глубины, смотря по надобности, въ текучую воду, которая своимъ напоромъ въ ихъ плоскости, гонитъ ихъ по теченію и такимъ образомъ заставляя колесо обращаться вокругъ оси, приводитъ въ движеніе весь механизмъ фабрики, завода или мельницы.

Такое простѣйшее устройство колеса не вездѣ удобно, большею частію отъ недостатка рѣкъ, обильныхъ водою. Конечно, при половодьи, весною, даже въ небольшихъ ручьяхъ можно запрудить, посредствомъ плотины, количе-

ство воды, потребное на цѣлый годъ для движенія колеса подобной конструкціи; но тамъ, гдѣ мѣстоположеніе ровное и берега низменные, большое пространство полей и луговъ можетъ быть затоплено водою. Притомъ, чрезмѣрному поднятію воды могутъ возпрепятствовать сосѣдніе владѣльцы, если она заливаетъ ихъ земли. Въ этомъ случаѣ, для сбереженія воды устроиваютъ *колесо наливное*, которое отличается отъ выше описаннаго тѣмъ, что перья его не имѣютъ сквозныхъ пролетовъ. Съ внутренней стороны все разстояніе между перьями задѣлывается на глухо, а съ наружной самыя оконечности ихъ не много загибаются, отъ чего всѣ они съ промежутками своими образуютъ родъ ящиковъ съ отклоненною въ наружу стороною. Вода, наливаясь въ эти ящики, своею тяжестью поворачиваетъ колесо.

Такое устройство водяныхъ колесъ не вполнѣ соотвѣтствуетъ назначенію ихъ. Если пустить количество воды, потребное только для наполненія пространства, заключающагося въ колесѣ между перьями и вычислить тяжесть воды, которая можетъ дѣйствовать на колесо, то окажется, что двигательная сила, производимая этою массою воды, весьма не значительна. Само собою разумѣется, что съ умноженіемъ количества воды, пускаемой на колесо, отъ сильнѣйшаго стремленія оной, увеличится и дѣйствительная сила; но въ такой же мѣрѣ увеличится притомъ и растрата воды, потому что дѣйствіе ея на объемъ колеса остается одинаковое, то есть, простирается не болѣе какъ на одну четверть всей его окружности. Это самое приводитъ къ убѣжденію, что для сбереженія воды должно стараться

распространить дѣйствіе ея на большее протяженіе окружности колеса.

I.

УСИЛЕНІЕ ВОДЯНАГО КОЛЕСА ВОЗВРАТНЫМЪ ТЕЧЕНІЕМЪ ВОДЫ.

Обыкновенное устройство наливнаго колеса состоитъ въ томъ, что воду проводятъ надъ колесомъ и пускаютъ ее почти на самую верхнюю часть его окружности, отъ чего, падая на нее всѣмъ своимъ стремленіемъ, она поворачиваетъ его подъ собою. Въ такомъ случаѣ она дѣйствуетъ только на одну верхнюю четверть его окружности; но если противъ стремленія падающей съ колеса воды устроить наклоненный спускъ съ раструбистыми вверху боками, который, съуживаясь къ низу, но не прикасаясь къ колесу, обнималъ бы нижнюю часть его, то вся вода, которая нынѣ теряется, будетъ падать въ этотъ спускъ и своимъ возвратнымъ теченіемъ по выгнуто-наклоненному спуску произведетъ вторичное удареніе въ нижнюю четверть окружности того же колеса, чѣмъ усилитъ его движеніе. Кажется, нѣтъ никакого сомнѣнія, что такое простое приспособленіе къ существующему устройству наливнаго колеса должно увеличить его дѣйствіе.

II.

УСИЛЕНІЕ НАЛИВНАГО КОЛЕСА ПОДЛИВНЫМЪ.

Если мѣстоположеніе не позволяетъ пустить воду подъ колесо въ возвратное направленіе, по причинѣ слишкомъ отлогаго стока, при которомъ на изворотѣ можетъ

произойти застой воды и отъ того колесо будетъ затопляемо, въ такомъ случаѣ съ неменьшею выгодою можно замѣнить описанный пріемный спускъ подливнымъ колесомъ. *
Для этого должно поставить возлѣ наливнаго полуподливное колесо въ такомъ разстояніи и положеніи, чтобы вода, дѣйствовавшая на верхнюю четверть перваго, стекала на полвысоты подливнаго колеса, и, стремясь подъ нимъ по выгнутому спуску, заставляла бы его обращаться въ противную сторону той, въ которую движется наливное колесо. Такое обратное движеніе двухъ колесъ произведетъ удвоенную двигательную силу.

Здѣсь также представляется очевидная выгода въ сбереженіи воды, потому что при одномъ наливномъ колесѣ вода дѣйствуетъ только на верхнюю четверть его; но если употребить вышеизложенный способъ, то она, произведя свое дѣйствіе на наливномъ колесѣ и упадая съ столь значительной высоты, будетъ дѣйствовать съ бóльшею силою на нижнюю часть окружности колеса подливнаго.

III.

УСИЛЕНІЕ ВѢТРЕНЫХЪ ЦИЛИНДРОВЪ ЩИТОМЪ.

Возвратное дѣйствіе воды на колесо, устроенное съ наклоненнымъ спускомъ, подаетъ мысль о возможности

* У котораго вода, пущенная на полвысоты его, подливается подъ нижнюю четверть окружности колеса по направленію выгнутаго спуска, и своимъ теченіемъ напирая въ перья колеса, поворачиваетъ его надъ собою.

усилить вѣтреныя мельницы посредствомъ отражательнаго дѣйствія воздуха.

Были опыты построенія вѣтреныхъ мельницъ безъ крыльевъ, такъ что вся наружная цилиндрическая форма обращается вокругъ своей оси дѣйствіемъ вѣтра на устроенныя по ней перья, подобно наливному водяному колесу, поставленному на своей оси вертикально. * Чтобы усилить дѣйствіе вѣтра, примѣняясь къ вышеизложенному способу, нужно устроить парусъ или подвижной щитъ, въ видѣ прямоугольнаго треугольника, котораго одинъ бокъ будетъ служить основаніемъ, а другой, вертикальный къ нему, долженъ быть утвержденъ паралельно вращающейся цилиндрической поверхности, въ разстояніи не ближе полуфута. Этотъ щитъ, будучи противупоставленъ вѣтру, стѣснитъ стремленіе его такъ сказать въ ущельи между бокомъ щита и вращающагося цилиндра, отъ чего усилится давленіе вѣтра на его перья. Еще полезнѣе будетъ сдѣлать щитъ немного выгнутый, чтобы вѣтеръ, скользя по его изгибу, дѣйствовалъ на бо́льшее протяженіе цилиндрической поверхности, вращаемой его вліяніемъ. Щитъ треугольной формы должно предпочесть для того, что будучи постепенно расширенъ къ низу, онъ усиливаетъ дѣйствіе вѣтра на нижнюю часть, которая въ немъ нуждается болѣе нежели верхняя, для равномѣрнаго съ нею движенія, ибо вверху вѣтеръ всегда бываетъ сильнѣе; сверхъ того, при широкомъ

* Это устройство оказалось неудобнымъ, потому что цилиндръ по излишней своей тяжести могъ дѣйствовать только при довольно сильномъ вѣтрѣ.

основанiи всегда легче и удобнѣе укрѣпить остроконечную вершину щита.

IV.

ВЗАИМНОЕ УСИЛЕНIЕ ДВУХЪ ВѢТРЕНЫХЪ ЦИЛИНДРОВЪ.

Устройство паруса или щита не можетъ обходиться дорого; впрочемъ можно замѣнить его съ пользою другимъ способомъ, который представляетъ еще болѣе выгодъ, такъ что всѣ части механизма взаимно вспомоществуютъ умноженiю двигательной силы. Для этого устройства вмѣсто паруса или щита нужно сдѣлать другой цилиндръ, подобный колесу вѣтреной мельницы. Оба цилиндра, будучи поставлены рядомъ противъ вѣтра, стѣснивъ его между своими боками, взаимно усилятъ его давленiе на ихъ перья, которыя, находясь у одного цилиндра въ обратномъ направленiи къ перьямъ другаго, заставятъ каждый изъ нихъ обращаться соотвѣтственно ихъ положенiю. Отъ этого обращенiя цилиндровъ, два зубчатыя колеса, поставленныя на одной съ ними оси и на себя вращающiяся, произведутъ взаимно вспомогательное движенiе и тѣмъ увеличатъ двигательную силу.

Хотя польза такого устройства очевидна и понятна для тѣхъ, которые занимаются этимъ дѣломъ; однакожъ не безполезно замѣтить, что перья у цилиндровъ вѣтреныхъ мельницъ должно дѣлать на крюкахъ: это необходимо для того, чтобы при обращенiи цилиндровъ, перья поворачивающiяся противъ вѣтра, могли бы, довольно плотно прилегая другъ къ другу, представлять подобiе чешуйчатой

поверхности, по которой вѣтеръ скользилъ бы безъ затрудненія, и чтобы при обращеніи цилиндровъ по направленію вѣтра, перья могли бы раскидываться; это придастъ болѣе силы движенію цилиндра, а поверхность перьевъ, подвергнутая дѣйствію вѣтра, можетъ быть обширнѣе, слѣдовательно увеличится и двигательная сила.

V.

УСИЛЕНІЕ ВѢТРЕНАГО ЦИЛИНДРА ДВУМЯ ЩИТАМИ

И

ПРИМѢНЕНІЕ ЕГО СИЛЫ КЪ ПРОИЗВОДСТВУ ОБЩЕ-КРЕСТЬЯНСКИХЪ РАБОТЪ.

Способъ увеличенія двигательной силы вѣтреныхъ мельницъ можетъ быть съ выгодою примѣненъ, не только для усиленія самаго механизма, но и для расширенія круга дѣйствій въ общемъ крестьянскомъ быту, потребности котораго весьма ограничены; и потому достаточно одного вѣтренаго цилиндра съ двумя парусами, изъ которыхъ одинъ усиливаетъ давленіе вѣтра на бокъ цилиндра, вращающагося по направленію вѣтра, а другой, защищаетъ отъ его давленія тотъ бокъ колеса или цилиндра, которой поворачивается противъ вѣтра.

Очеркъ, показывающій расположеніе всего механизма, объясняетъ, что вѣтеръ постепенно стѣсняясь между вѣтренымъ колесомъ и парусомъ А въ пространствѣ І, усиливаетъ свое давленіе на перья вѣтренаго колеса О; а парусъ Е при поворотѣ колеса противъ вѣтра, предохраняя перья

отъ противнаго давленія и способствуя вѣтру завиваться въ пространствѣ I, между парусомъ E и колесомъ O, даетъ тѣмъ возможность вновь прилегающимъ перьямъ вѣтренаго колеса лучше раскинуться для принятія полнаго напора вѣтра, производящаго своимъ давленіемъ движеніе вѣтреной мельницы.

При такой *простотѣ механическаго устройства*, каждый смышленый крестьянинъ легко можетъ сдѣлать и поставить такое колесо на своемъ амбарѣ или на своей клѣти. Но главнѣйшая выгода подобнаго устройства заключается въ томъ, что ось вѣтренаго колеса, устроенная съ изгибомъ, можетъ сдѣлаться общимъ и полезнѣйшимъ двигателемъ для всѣхъ работъ, свойственныхъ крестьянскому быту: стоитъ только на этотъ изгибъ или колѣно оси накинуть рычажный хомутъ, который, перекладываясь со всевозможною удобностью и легкостью, и круговращаемый колѣномъ оси, будетъ приводить въ движеніе жерновъ, или толчею, или вѣялку, или какой либо другой подобный снарядъ, общеупотребительный въ крестьянскомъ хозяйствѣ.

ЗАВОДЪ СТЕАРИНОВЫХЪ СВѢЧЕЙ

въ Мюнхенѣ.

Открытія, сдѣланныя въ новѣйшее время Французскимъ химикомъ Шеврелемъ относительно составныхъ частей и свойствъ разныхъ родовъ жира, обогатили промышленность двумя новыми матеріялами *олеиномъ* и *стеариномъ*, добываемыми изъ сала посредствомъ сильнаго давленія. Первый — *олеинъ*, вещество жидкое, прозрачное, имѣющее слабый запахъ, сладковатый, жирный вкусъ, замѣняетъ деревянное масло въ мыловареніи и другихъ производствахъ, а послѣдній — *стеаринъ*, вещество твердое, бѣлое, не пахучее, безвкусное, не распускающееся въ водѣ, употребляется подобно салу и воску, на дѣланіе свѣчей.

Выдѣлка стеариновыхъ свѣчей возникла во Франціи и съ наибольшимъ успѣхомъ была введена на заводѣ Милли, котораго свѣчи, подъ названіемъ « bougies de l'étoile», въ короткое время пріобрѣли повсемѣстную извѣстность и въ 1834 г. онъ удостоился золотой медали на Парижской выставкѣ произведеній Французской промышленности. Успѣшное начало этаго производства возбудило соревнованіе къ дальнѣйшему усовершенствованію онаго; во Франціи, въ Англіи и въ другихъ государствахъ выданы привиллегіи

на разныя улучшенія по выдѣлкѣ стеариновыхъ свѣчей и учреждены многіе значительные заводы; въ Россіи также съ успѣхомъ принялись за это производство: на послѣднюю выставку отечественныхъ произведеній въ С. Петербургѣ, стеариновыя свѣчи уже были представлены съ четырнадцати заводовъ.

Эта новая отрасль промышленности имѣетъ особенную важность въ Россіи, съ которою ни одна страна въ свѣтѣ не можетъ состязаться въ изобиліи и дешевизнѣ сала, и потому тѣмъ болѣе желательно, чтобы возвысилось достоинство сего матеріяла переработкою его въ произведенія, болѣе цѣнныя, которыя со временемъ могутъ сдѣлаться даже немаловажными статьями отпускной торговли.

Въ нынѣшнее время, когда употребленіе стеариновыхъ свѣчей замѣтно распространяется и убѣжденіе въ выгодѣ ихъ производства болѣе и болѣе укореняется въ Россіи, нельзя не обратить вниманіе на ощутительную потребность въ основательномъ руководствѣ къ этой фабрикаціи и къ познанію вводимыхъ въ ней улучшеній. Въ послѣдніе годы, по временамъ, являлись въ Русскихъ журналахъ статьи, могущія дать понятіе о производствѣ стеариновыхъ свѣчей; но до сихъ поръ еще не было описано устройство завода съ объяснительными чертежами. Помѣщаемое здѣсь описаніе новаго Мюнхенскаго завода можетъ быть полезно для хозяйственныхъ соображеній, тѣмъ болѣе, что на этомъ заводѣ введены новѣйшія улучшенія и устройство его, расчитанное для ежедневной выдѣлки 1500 фунтовъ свѣчей, объясняется подробно на приложенномъ рисункѣ.

Для добыванія стеарина употребляется топленое сало; чѣмъ оно старѣе, крѣпче и безцвѣтнѣе, тѣмъ оно лучше. Въ отдѣленіи *А* находится магазинъ съ запасомъ до 450

пудовъ на еженедѣльное производство; изъ него берутъ всякій день около 75 пудовъ сала, которое кладется въ чанъ *а* и растапливается въ немъ дѣйствіемъ паровъ, проводимыхъ чрезъ мѣдную трубу по дну чана *. Къ салу примѣшивается до 15 процентовъ гашеной извести, обращенной посредствомъ воды въ густое молоко, и эту смѣсь мѣшаютъ желѣзною лопаткою, пока масса сгустится и отвердѣетъ такъ, что нельзя болѣе ее мѣшать. Тогда, закрываютъ чанъ и посредствомъ паровъ вывариваютъ массу въ теченіе 6 или 7 часовъ и послѣ даютъ ей остывать три часа. Такимъ образомъ, получается нерастворимое въ водѣ известковое мыло; чѣмъ оно суше и крѣпче, тѣмъ лучше. Вода, накопляющаяся на днѣ чана, выпускается чрезъ находящійся тамъ кранъ и потомъ выбрасываютъ мыло на подмостки *ж*, вышиною отъ пола на 4 фута, состоящія изъ досокъ въ 4 дюйма толщиною. Подмостки, исключая того мѣста, гдѣ стоитъ мыльный чанъ, окружены деревянною стѣнкою, вышиною въ четыре фута, дабы мыло не могло съ нихъ сваливаться. Мыло, разбитое здѣсь въ мелкіе куски, бросается чрезъ проволочное рѣшето къ стѣнкѣ, въ коей сдѣланы два отверстія, чрезъ которыя мыло кладется въ чаны *д*.

Для раствора известковаго мыла потребны два чана *д*, дабы во время вари можно было перечерпывать изъ одного чана въ другой остатки каждой операціи. Раздробленное известковое мыло варится съ сѣрною кислотою посредствомъ дѣйствія паровъ, проводимыхъ къ этимъ чанамъ чрезъ свинцовыя трубы **. Сѣрная кислота во время вари соединяется

* Эта труба 22 фута въ длину, 8 линій въ діаметрѣ; чрезъ каждые шесть дюймовъ просверлены въ ней дыры въ двѣ линіи.

** Каждый чанъ имѣетъ такую трубу длиною въ 14 футовъ, въ діаметрѣ 8 линій, толщина же трубы 4 линіи; чрезъ каждые шесть дюймовъ въ трубѣ просверлены дыры въ двѣ линіи.

съ известью и образуетъ осадокъ гипса *. Этотъ осадокъ пропускается изъ чановъ *д* чрезъ отверстія дна въ чаны *б*, находящіеся подъ ними, гдѣ гипсъ промывается для отдѣленія соединенной съ нимъ жировой кислоты, а потомъ выбрасывается. Жировая кислота, вещество маслистое, всплываетъ на верхъ чана *д* и перечерпывается въ чаны *е*, нагрѣваемые паровыми трубами, подобно чанамъ *д* и *в*. Здѣсь она еще разъ сильно варится съ сѣрною кислотою въ продолженіе часа, дабы совершенно отдѣлить всю известь. Потомъ, даютъ массѣ нѣсколько остыть и всплывшую жировую кислоту перечерпываютъ въ чаны *в*, гдѣ она, будучи переварена съ чистою водою, отдѣляется отъ освобожденной сѣрной кислоты. Тогда въ жировой кислотѣ остаются еще смѣшанными олеиновая и стеариновая кислоты, которыя и должно отдѣлить одну отъ другой. Для этаго выливаютъ жировую кислоту въ жестяныя формы и даютъ ей остыть.

Остывшая въ жестяныхъ формахъ жировая кислота вынимается въ видѣ кусковъ, соразмѣрныхъ величинѣ гидравлическихъ прессовъ. Эти куски обвертываются въ толстую шерстяную ткань и кладутся въ гидравлическіе прессы *з*, коихъ давленіе соотвѣтствуетъ 15,000 пудовъ. Чрезъ прессовку большая часть олеиновой кислоты отдѣляется отъ стеариновой и проходитъ въ жестяной резервуаръ, находящійся подъ прессами и оттуда по жестяному жолобу стекаетъ въ погребъ *З*, гдѣ собирается въ чаны и процѣживается, при чемъ еще добывается нѣсколько стеарина, потомъ наливаютъ олеинъ въ бочки и отправляютъ на мыловарню.

* Для раствора одной части извести нужно двѣ части сѣрной кислоты. Употребленная въ дѣло сѣрная кислота выливается въ резервуаръ *г*, выстланный свинцомъ, и опять служитъ для раствора извести; но только съ прибавкою свѣжей, для надлежащей крѣпости, потому что сѣрная кислота при каждой операціи теряетъ нѣсколько своей силы.

По окончаніи холодной прессовки, лепешки вынимаются изъ шерстяныхъ мѣшковъ и относятся въ мастерскую *В*, гдѣ кладутъ ихъ въ волосяныя плетенки и еще разъ выжимаютъ въ горизонтальныхъ гидравлическихъ прессахъ *а*, которые нагрѣваются парами и производятъ давленіе тяжестью отъ 15 до 20,000 пудовъ. Для совершеннаго отдѣленія олеиновой кислоты, мѣшки прокладываются разогрѣтыми желѣзными листами. При этой операціи, теплотою отдѣляется также нѣсколько стеариновой кислоты. Внизу у прессовъ находятся небольшіе резервуары, въ которые стекаетъ олеиновая кислота и отсюда перечерпывается опять въ чаны *в*, мастерской *Б*.

Когда горячая прессовка окончится, то вынутыя изъ обертокъ лепешки представляютъ бѣлую массу. Въ отгородкѣ *Г*, онѣ сортируются и тѣ изъ нихъ, которыя желтоваты, т. е. содержатъ въ себѣ олеиновую кислоту, относятся въ чаны *в*, мастерской *Б*, для переработки ихъ снова.

Отобранныя лепешки, признанныя годными для выдѣлки свѣчей, переносятся въ мастерскую *Д*, гдѣ масса еще разъ промывается въ сѣрнокислой водѣ (въ чанѣ *н*) и очищается яичнымъ бѣлкомъ (въ чанѣ *п*). Въ чаны *о* собираются нечистые куски, изъ коихъ дѣлаютъ свѣчи худшаго разбора. Эти три чана нагрѣваются парами, проведенными посредствомъ трубъ *.

Очищенная масса, получившая ослѣпительную бѣлизну, доставляется въ отдѣленіе *Е*; здѣсь въ чанѣ *р* примѣши-

* Чаны *о* и *н* нагрѣваются посредствомъ небольшихъ просверленныхъ трубъ, а чанъ *п*, гдѣ масса не должна быть смѣшиваема съ водою, нагрѣвается посредствомъ свинцовой изгибистой трубы, длиною въ 80 футовъ, на концѣ коей находится мѣдный кранъ для выпуска воды, образовавшейся изъ паровъ.

вается къ ней воскъ въ двадцатой долѣ и потомъ масса выливается въ оловянныя свѣчныя формы, въ которыхъ натянуты свѣтильни *. Эти формы нагрѣваютъ въ ящикѣ *с* и вливаютъ въ нихъ массу, которая должна остывать до отвердѣлости, дабы отвратить кристаллизацію стеариновой кислоты въ формахъ. Эта часть производства весьма важна, потому что отъ нее зависитъ красота свѣчей. Прежде выливали массу въ ненагрѣтыя формы и примѣшивали къ ней не много мышьяку, который препятствовалъ кристаллизаціи; но какъ это заставило опасаться вредныхъ послѣдствій отъ употребленія такихъ свѣчей, то и придуманъ вышеизложенный способъ выливанія массы въ нагрѣтыя формы. На столахъ *т*, въ коихъ сдѣланы углубленія для вставки формъ, даютъ наполненнымъ формамъ остыть, потомъ вынимаютъ изъ нихъ свѣчи и опять продѣваютъ свѣтильни въ формы.

Свѣчи, разобранныя по нумерамъ, обрѣзываются посредствомъ машины въ отдѣленіи *Я* въ надлежащую ихъ длину; потомъ ихъ кладутъ въ бѣлильнѣ *К* на четырехъярусныя деревянныя подмостки, гдѣ онѣ остаются на нѣсколько сутокъ для выбѣлки ихъ дѣйствіемъ солнца и росы.

Изъ бѣлильни свѣчи переносятся въ мастерскую *Ж*, гдѣ ихъ натираютъ суконкою, обмоченною въ спиртъ, для наведенія лоска, послѣ чего онѣ и поступаютъ въ продажу.

* Свѣтильню дѣлаютъ изъ 75 нитокъ бумажной пряжи № 60, въ три плетешка и туго натягиваютъ ее въ формѣ, дабы свѣча не оплывала.

УСТРОЙСТВО И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ

завода.

Прилагаемый рисунокъ представляетъ два фасада и разрѣзъ зданія, которое длиною въ 180 футовъ, а шириною въ 31 футъ, построено изъ кирпича и покрыто черепицею; полы въ немъ кирпичные.

Заводъ состоитъ изъ слѣдующихъ отдѣленій:

А, магазинъ для храненія запаса сала на еженедѣльный расходъ.

Б, Мастерская, въ коей находятся:

а, Чанъ съ паровою мѣдною трубою, въ которомъ приготовляется известковое мыло.

ж, Подмостки, на которые мыло выбрасывается изъ чана и на коихъ оно разбивается въ мелкіе куски.

д, Два чана, наполняемые известковымъ мыломъ, въ коихъ отъ сала отдѣляются известковыя части въ видѣ гипса, а жировая кислота всплываетъ на верхъ.

б, Чаны, въ которые изъ чановъ d пропускается гипсъ, отдѣляющійся при растворѣ известковаго мыла сѣрною кислотою.

е и *в,* Чаны, въ которые перечерпывается всплывающая на верхъ жировая кислота.

г, Резервуаръ, въ который выливается сѣрная кислота, употребленная для раствора.

з, Гидравлическіе холодные прессы, служащіе для отдѣленія олеиновой кислоты отъ стеариновой.

У, Отдѣленіе, гдѣ находится водоемъ для пароваго котла, откуда проведено главное сообщеніе паровъ.

В, Мастерская. Въ ней находятся:

а, гидравлическіе горизонтальные прессы, нагрѣваемые паромъ.

и, углубленія, гдѣ висятъ гири для оттягиванія пистона.

л, ящикъ, въ которомъ нагрѣваются прокладные листы.

к, резервуаръ, въ который стекаетъ олеиновая кислота.

м, столы, на которые кладутся лепешки, идущія подъ прессъ, и гдѣ онѣ вкладываются въ волосяные мѣшки.

I, отгородка, гдѣ работникъ сортируетъ лепешки.

Г, Боковая палата, гдѣ находятся три насоса для гидравлическихъ прессовъ: два для горизонтальныхъ и одинъ для холодныхъ.

Д, Мастерская. Здѣсь стоятъ три чана, нагрѣваемые паромъ:

н, чанъ въ которомъ масса промывается въ сѣрнокислой водѣ.

п, чанъ въ которомъ она очищается яичнымъ бѣлкомъ.

о, чанъ въ который сбираютъ нечистые куски, употребляемые на низшій сортъ свѣчей.

Изъ этой мастерской проходитъ во всѣ прочія мастерскія главный жолобъ, въ который посредствомъ боковыхъ трубъ стекаетъ пролитая или изъ паровъ образовавшаяся вода. Эти трубы означены на планѣ пунктами.

Е, *Мастерская*, гдѣ отливаются свѣчи:

р, чанъ, въ которомъ стеаринъ перемѣшивается съ воскомъ.

с. Станки съ свѣчными формами.

т, Столы, въ коихъ сдѣланы углубленія для вставки формъ.

х, Чанъ, въ которомъ снова перетапливаются изломанныя свѣчи.

ф, Чанъ, въ которомъ находятся четыре фарфоровые сосуда въ такъ называемой водяной банѣ, гдѣ растапливается воскъ для примѣси въ стеаринъ и гдѣ приготовляются свѣтильни для лучшаго горѣнія.

ц, Столъ для посуды.

ч, Шкапъ, гдѣ хранятся свѣтильни.

ш, Столъ съ шестью отдѣлами для сортировки отлитыхъ свѣчей.

Я, Отдѣленіе, гдѣ сортированныя свѣчи обрѣзываются въ надлежащую длину посредствомъ машины.

К, Бѣлильня, гдѣ свѣчи раскладываются на деревянныхъ подмосткахъ для выбѣлки ихъ дѣйствіемъ солнца и росы.

Ж, *Мастерская*, гдѣ свѣчи лощатъ и обвертываютъ въ связки.

З, Погребъ, гдѣ олеинъ собирается въ чаны, процѣживается и наливается въ бочки.

И, Небольшой сарай, гдѣ хранятся пустыя бочки.

Л, Навѣсъ, подъ коимъ хранятся разные припасы.

М, Конюшня на два стойла. *Н*, кучерская. *О*, сарай.

П, Магазинъ для складки торфа.

Р, Строеніе, гдѣ помѣщенъ паровый котелъ и *С*, принадлежащая къ оному труба.

Т, Лѣстница подъ крышу въ свѣтильную.

Х, ямы сточныя.

Ф. Дворъ.

Подъ крышею находятся: большой магазинъ для сала, мастерская, гдѣ дѣлаютъ ящики для укладки свѣчей и особая мастерская, гдѣ приготовляютъ свѣтильню.

Магазинъ готовыхъ свѣчей, равно какъ квартира и контора управляющаго заводомъ находятся въ особомъ зданіи.

СВЕКЛОСАХАРНОЕ ПРОИЗВОДСТВО.

Успѣшное развитіе свеклосахарнаго производства представляетъ одно изъ любопытныхъ явленій новѣйшей промышленности. Эта фабрикація, бывъ начата въ прошедшемъ столѣтіи лабораторными опытами Прусскаго химика Маркграфа и приведена въ дѣйствіе въ большомъ видѣ Ахардомъ, укоренилась во Франціи, подъ вліяніемъ континентальной системы Наполеона, и будучи поощряема высокими пошлинами съ колоніяльнаго сахара, распространилась тамъ до такой степени, что Французское правительство, для покрытія ущерба въ таможенныхъ пошлинахъ отъ уменьшившагося привоза сахара изъ колоній, было вынуждено наконецъ обложить свеклосахарные заводы акцизомъ. Въ теченіе послѣднихъ десяти лѣтъ, добываніе свекловичнаго сахара во Франціи увеличилось отъ 375.000 до 3.200.000 пудовъ.

Въ Россіи эта промышленность еще далеко не достигла такой обширности, какъ во Франціи; нынѣ считается до ста свеклосахарныхъ заводовъ, которые, по приблизительнымъ исчисленіямъ, производятъ до 125.000 пудовъ

пробѣленнаго песка, или двѣнадцатую долю привозимаго въ Россію количества колоніяльнаго сахара.

Съ помощью новѣйшихъ успѣховъ химіи, добываніе свекловичнаго сахара много улучшилось и облегчилось; но какъ выходы сахара изъ свекловицы все еще оказывались слишкомъ малы въ сравненіи съ пропорціею содержащагося въ ней сахарнаго вещества, то изысканіе средствъ къ добыванію изъ свекловицы сколь возможно большаго количества сахара сдѣлалось, въ послѣдніе годы, предметомъ общаго вниманія заводчиковъ. Честь важнаго усовершенствованія по этой части принадлежитъ Русскому заводчику Д. А. Давыдову: изобрѣтенный имъ способъ извлеченія сока изъ свекловицы и пробѣлки сахара принятъ на многихъ заводахъ въ Россіи, и оправдалъ на опытѣ свое преимущество предъ другими способами свеклосахарнаго производства.

Для добыванія свекловичнаго сока прессами, обыкновенно растираютъ свекловицу теркою, и чѣмъ мельче получится мезга, тѣмъ совершеннѣе будетъ выжимка. Прессы, какъ извѣстно, употребляются различнаго устройства; но болѣе всего винтовые и гидравлическіе: первые, при лучшей мякоти, даютъ не болѣе 6½ до 7½ ведръ или 61%, а послѣдніе отъ 8 до 8½ ведръ, или 68% съ перваго раза; затѣмъ сокъ все еще остается въ свекловицѣ, слѣдовательно и сахаръ. Для совершеннаго извлеченія сока много было дѣлано опытовъ: пропаривали мякоть и потомъ выжимали, или смачивали выжатую мякоть просто холодною водою и опять подвергали дѣйствію пресса; тогда выходило соку болѣе, и даже до 10 ведръ, но слабѣе 1° и 1½°; вмѣстѣ съ тѣмъ получалось болѣе постороннихъ частей, слизи, или растительнаго клея.

Изобрѣтенная г. Давыдовымъ вымочка холодною водою съ сѣрною кислотою упростила работу и дала возможность получать весь сокъ, хотя нѣсколько жиже, за то

гораздо чище. Опытъ показалъ, что сокъ, получаемый вымочкою, теряетъ при очищеніи или дефекаціи, отъ 1/16 до 1/18 части, между тѣмъ какъ прессовый сокъ теряетъ отъ 1/8 и даже до 1/6 своего объема, такъ, что изъ 160 ведръ сока, полученнаго вымочкою, теряется въ пѣну и отстой 10 ведръ, а прессами отъ 20 до 26 ведръ; что, впрочемъ, много зависитъ также и отъ качества свекловицы *.

Въ Россіи большая часть заводовъ производятъ выпарку свекловичнаго сока въ мѣдныхъ котлахъ, вышиною отъ 6 до 7 вершковъ, въ которые жидкій сокъ наливается до 3½ и 4 вершковъ; печи устроены различнымъ образомъ. Сокъ выпариваютъ до половины его объема, въ два часа, иногда нѣсколько болѣе или менѣе, потомъ сливаютъ его въ 11 или 12° плотности, въ другой котелъ, гдѣ уже окан-

* По способу, на который Г. Давыдовъ получилъ 28 августа 1834 года десятилѣтнюю привилегію, добываніе свекловичнаго сока производится слѣдующимъ образомъ:

Свекловицу изрѣзываютъ въ ломти, или растираютъ въ мезгу. Въ первомъ случаѣ, ломти кладутъ въ мѣдныя рѣшета, которыя немедленно погружаютъ на 2 или 3 секунды въ окисленную нижеописаннымъ способомъ воду, находящуюся въ кадяхъ; потомъ, свекловицу вываливаютъ въ деревянный открытый ящикъ, у котораго одна сторона сдѣлана въ видѣ носка, дабы можно было выгребать изъ него ломти въ шайки и носить потомъ для новой вымочки въ особые ящики или лари. А во второмъ случаѣ, когда свекловица истирается въ мезгу, въ каковомъ видѣ неудобно обмакивать ее въ воду въ рѣшетахъ, кладутъ ее въ чаны и постепенно обливаютъ, посредствомъ деревянной лейки, особо окисленною водою.

Лари могутъ быть различной формы; но дно ихъ должно быть покато къ выходной изъ нихъ трубѣ. По нагруженіи ихъ мезгою или ломтями свекловицы, на слой которой, для удержанія въ водѣ, накладываются въ нихъ деревянныя рѣшетки, пускаютъ въ лари воду изъ находящагося надъ ними резервуара, чрезъ кранъ, соображая потребное количество воды съ количествомъ вѣса свекловицы и со временемъ, нужнымъ для вытяжки изъ нея сахарнаго вещества.

чивается выпарка и сыропъ доводится до 24—26° густоты.

Во Франціи, на всѣхъ заводахъ, нынѣ введена выпарка парами, и произведенія получаются лучше и въ большемъ количествѣ; но въ Россіи паровая выпарка еще не вошла въ употребленіе по затрудненіямъ въ устройствѣ аппаратовъ и по ихъ дороговизнѣ.

Сыропы, получаемые послѣ выпарки въ 24—28°, все еще содержатъ въ себѣ красильныя и другія постороннія части, которыя препятствуютъ сгущенію или увариванію сыропа до пробы и хорошей кристаллизаціи, а потомъ и самой пробѣлкѣ; по этому до сгущенія необходимо нужно совершенно очистить сыропъ отъ всѣхъ постороннихъ частей, что, въ заводскомъ дѣлѣ называется освѣтлѣніемъ или обезцвѣчиваніемъ. Прежде оно производилось посред-

Вода, въ которой вымачивается свекловица, и которая впускается въ лари, окисляется сѣрною, или уксусною кислотою: для свекловицы, рѣзанной въ ломти, въ пропорціи отъ 7³/₈ до 8³/₈ золотниковъ на каждое ведро воды, или 1 фунта кислоты на 12 ведеръ воды, количества, употребляемаго въ соразмѣрность каждому берковцу свекловицы. Сѣрная кислота, въ такомъ количествѣ разводимая въ водѣ, показываетъ нуль по кислотному ареометру; посему, не причиняя вреда, уничтожаетъ между тѣмъ въ свекловицѣ жизненность, свертывая ея бѣлковину; разлагаетъ яблочно-кислый поташъ, осредосоливая его и, сверхъ того, освобождаетъ сокъ отъ веществъ, способствующихъ броженію, чѣмъ самымъ и предохраняетъ его отъ всякаго поврежденія. А какъ бѣлковина и поташъ присвоиваютъ себѣ часть кислоты, потому что, какъ опытомъ доказано, пудъ свекловичныхъ корней поглощаетъ въ себя два литра окисленной воды: то, для одинаковой вытяжки сахарныхъ частей изъ свекловицы, должно на каждый новый берковецъ ея, погружаемый въ одну и туже окисленную воду, прибавлять 16 золотниковъ сѣрной кислоты, то есть на каждое ведро воды употреблять по 17 золотниковъ кислоты. Вода, пресытившись сахарными частями, то есть, дойдя приблизительно до градуса свекловичнаго сока, поступаетъ потомъ съ прочимъ сокомъ въ очищеніе.

ствомъ мелкаго угля и крови; но почти вездѣ, на свекло-сахарныхъ заводахъ, оставлено и замѣнено процѣживаніемъ на зернистый животный уголь, съ употребленіемъ для этого цѣдилокъ, введенныхъ Дюмономъ.

Освѣтлѣнный сокъ въ котлахъ медленно выпариваютъ до перехода въ жидкій сыропъ и переливаютъ въ холодильники, гдѣ оставляютъ его на 24 часа, чтобы отстоялся. Устоявшійся сыропъ отдѣляется отъ осадки (яблочно-кислой извести) и, при умѣренной теплотѣ, уваривается до тѣхъ поръ, пока взятая изъ котла проба, при вліяніи холода, начнетъ твердѣть; послѣ чего сыропъ переливается для охлажденія въ особые сосуды. Когда сыропъ станетъ кристаллизоваться, то его вливаютъ въ конусообразныя опрокинутыя формы съ просверлѣнными оконечностями,

Для возможно большаго истощенія свекловицы, устроивается 12 ларей; вода постепенно проходитъ, посредствомъ трубъ и крановъ, чрезъ всѣ лари такъ, что въ первомъ изъ нихъ или верхнемъ, вода, употребленная въ равномъ количествѣ съ кореньями, осахаривается на 4 градуса плотности, во второмъ на 6°; въ третьемъ на 7°; въ четвертомъ на $7\frac{1}{2}$°; въ пятомъ на $7\frac{3}{4}$°; въ шестомъ на $7\frac{7}{8}$°; и т. д.

Когда окисленною водою наполнится первый ларь, тогда только отворяютъ его кранъ, проводящій воду во второй ларь, и т. д.; когда же вода пресытится сахарнымъ веществомъ приблизительно до 8° плотности, тогда растворъ спускаютъ изъ каждаго ларя, чрезъ трубу, въ особый резервуаръ. Жидкость эту вливаютъ потомъ въ отстойныя кади, въ которыхъ производится очищеніе; потому что, хотя получаемый такимъ образомъ сокъ, сходствуя съ водою, бѣлъ и прозраченъ; однакожъ въ немъ скрываются еще красильное вещество, яблочная и сѣрная кислоты.

Очищеніе и осредосоливаніе производится слѣдующимъ образомъ: наполнивъ сокомъ кади, немного ниже краевъ, такъ, чтобы мѣшать въ нихъ было удобно, прибавляютъ въ него толченаго и просѣяннаго мѣлу, въ двойномъ количествѣ противу сѣрной кислоты, посыпая имъ, въ три или четыре пріема, поверхность сока, который сильно мѣшаютъ деревяннымъ весломъ. Мѣлъ, какъ не вредя-

коихъ отверстія заткнуты и открываются когда сыропъ остынетъ, дабы неокристалловавшаяся часть его могла отдѣлиться отъ сахарнаго песка, образовавшагося въ формахъ.

Получаемый такимъ образомъ желтый сахарный песокъ подвергается пробѣлкѣ глиною: его заливаютъ прежде клерсомъ, накладываютъ потомъ глину, и, по мѣрѣ пробѣлки, снимаютъ бѣлый сахаръ; а стекающую патоку перевариваютъ и опять пробѣливаютъ песокъ. При лучшей работѣ, какъ увѣряютъ нѣкоторые заводчики, можно получить до 70 % бѣлаго сахарнаго песка изъ 100 желтаго.

На всѣхъ свеклосахарныхъ заводахъ въ Россіи выжимки изъ-подъ прессовъ выбрасываются, какъ матеріялъ, изъ котораго нельзя болѣе извлечь сахарнаго начала. Опыты,

щій сахару, можно употреблять и въ большемъ количествѣ. Затѣмъ на каждыя 10 ведръ сока прибавляется по $\frac{1}{2}$ фунта ѣдкой, или по $\frac{3}{4}$ фунта распущенной извести. Ту и другую разводятъ въ водѣ до 15° ареометра. Отъ постепеннаго прибавленія этого раствора въ сокъ, онъ измѣняется въ цвѣтѣ, и послѣ времени, нужнаго каждый разъ для отстоя, происходитъ новая осадка. Сначала сокъ получаетъ лиловый цвѣтъ и осадка образуется большими крупинами; потомъ онъ дѣлается коричневаго цвѣта, съ гораздо меньшими крупинами, и наконецъ цвѣтъ сока переходитъ въ свѣтло-золотой съ мельчайшею осадкою. Если тогда дать соку отстояться и потомъ прибавить въ него нѣсколько извести, то осадки въ немъ вовсе не будетъ, кромѣ осадки самой извести. Засимъ, сокъ, сначала чрезъ верхніе краны кадей, а потомъ, когда онъ въ наклонномъ ихъ положеніи устоится, чрезъ нижніе краны, спускаютъ на пропуски. Пропущенный сокъ процѣживается сквозь зернистый животный уголь. Подъ цѣдилками находится тройный жолобъ, для спуска сока въ резервуаръ, врытый въ землю, изъ котораго потомъ выкачивается въ верхній резервуаръ, помѣщаемый надъ выпарными котлами.

Всѣ послѣдующія работы одинаковы съ обыкновенными производствами свекло-сахарнаго дѣла и состоятъ въ выпариваніи излишняго количества воды, и въ отдѣленіи постороннихъ частей, еще находящихся въ сокѣ и имѣющихъ вредное вліяніе на сахаръ.

сдѣланные свеклосахарнымъ заводчикомъ Горяйновымъ, который сообщилъ объ нихъ издателю Памятника Искуствъ въ ноябрѣ 1840 года, доказываютъ, что можно получить промывкою сихъ остатковъ горячею и даже холодною водою до десяти фунтовъ хорошаго сахарнаго песка на берковецъ мезги. Для извлеченія всего сахара изъ 50 берковцевъ выжимокъ нужно поставить шесть чановъ одинъ выше другаго, мѣрою въ діаметрѣ три аршина, вышиною одинъ аршинъ, такъ, чтобы верхній покрывалъ нижній одною третью своего дна и на той части дна сдѣлать надъ уторами два отверстія въ разстояніи аршина, дабы поспѣшно стекала сладкая вода въ нижній чанъ; въ рединѣ дна также должно сдѣлать отверстіе, къ которому придѣлывается прямоугольная трубка краномъ, па концѣ ея, для спуска сока въ общій резервуаръ. Къ кранамъ приставляютъ во внутрь чана рѣшетку изъ тонкихъ прутиковъ, на которую прикладываютъ пучокъ чистой соломы, такъ, чтобы сокъ могъ свободно проходить; для поддержанія соломы съ обѣихъ сторонъ крана закладываютъ палочки, вставляя ихъ въ прибитые для того два бруска, одинъ ко дну, другой къ боку чана; а для отверстія въ срединѣ чана довольно одной прутяной рѣшетки, сдѣланной какъ колпакъ, которая прикрѣпляется ко дну гвоздиками.

Въ устроенные такимъ образомъ шесть чановъ выносится мезга прямо изъ-подъ пресса въ чанъ № 1 и промывается горячею или холодною водою; предпочтительно первою, потому что опа скорѣе впитывается въ плотно сжатыя выжимки, а закиси нечего бояться, при поспѣшномъ ходѣ работы и бдительномъ наблюденіи.

Во время накладыванія выжимокъ въ чанъ № 1 начинаютъ пускать воду изъ резервуара, для сего устроеннаго, промѣшивая такъ, чтобы мезга вездѣ напиталась водой; когда наполнится чанъ, накладываютъ сверхъ мякоти досчатый кругъ въ скважинахъ, изъ двухъ половинокъ

составленный, который придерживается планками, прибитыми къ бокамъ чана; между тѣмъ заготовляется слѣдующій чанъ и когда первый наполнится, тогда накладываютъ № 2, отворяютъ краны верхняго чана надъ уторами и спускаютъ сладкую воду; такимъ же образомъ управляются съ чаномъ № 3. Изъ 4-го чана можно отбирать сокъ, который долженъ показывать, при 8° плотности настоящаго сока, сначала 6°; отобравъ до 4° сока чрезъ спускной кранъ въ резервуаръ, ведръ по двадцати и болѣе на каждый чанъ, получится въ сложности 5° сока, если натуральный сокъ былъ выше 8°.

Такимъ образомъ продолжается работа до чана № 6, изъ котораго, отобравъ сокъ до 4 градусовъ, остальную сладкую воду спускаютъ посредствомъ жолоба къ чану № 1; вымывъ его тщательно известковой водой, начинаютъ вновь нагружать выжимками, наливая сладкую воду изъ чана № 6, какъ было описано.

Рафинировка или окончательная отдѣлка сахара въ головахъ есть совершенно отдѣльная работа отъ свеклосахарнаго производства, и потому не признается нужнымъ распространяться объ ней въ этой статьѣ. Для ближайшаго соображенія о заводскомъ устройствѣ на добываніе сахара изъ свекловицы, прилагается планъ расположенія завода, которое г. Горяйновъ полагаетъ удобнымъ къ введенному имъ усовершенствованію.

Принадлежности завода бываютъ различны, смотря по способамъ, употребляемымъ для добыванія сахара изъ свекловицы и, само собою разумѣется, что, смотря по обширности производства, измѣняется какъ объемъ, такъ и количество необходимыхъ снарядовъ. Чтобы ознакомить съ принадлежностями свеклосахарнаго завода, здѣсь сообщается проэктъ устройства такого завода въ маломъ видѣ.

Для завода, употребляющаго отъ 500 до 600 берковцевъ, полагая въ сутки отъ 5 до 6 берковцевъ, или отъ 50 до 60 пудовъ корней, при работѣ въ теченіе 16-ти часовъ, необходимы слѣдующія принадлежности:

1. *Терка ручная.* Къ ней для относа мякоти могутъ служить простыя шайки, или 4 коробки изъ чернаго желѣза.

2. Для добыванія сока *вымочкою* достаточенъ меньшій снарядъ г. Давыдова, состоящій изъ 6 чановъ, діаметръ коихъ 1 аршинъ при вышинѣ 1 аршина.

Шесть чановъ деревянныхъ съ желѣзными обручами; къ нимъ:

Пять мѣдныхъ кривыхъ трубочекъ.

Шесть мѣдныхъ воздушныхъ трубокъ для выпущенія воздуха.

Двѣнадцать крановъ.

3. Резервуаръ для окисленной воды, въ діаметрѣ $1\frac{1}{2}$ арш., вышины $1\frac{1}{4}$ арш. — Къ нему мѣдная труба длиною 7 арш. съ половиною, при діаметрѣ 1 вершка. — Въ ней крановъ 6.

4. Для *дефекаціи.* Изъ предполагаемаго количества 5—6 берк. корней, получится сока до 70 ведеръ. Раздѣляя на три операціи, потребуется *одинъ котликъ* съ мѣдною трубкою и краномъ, 1 арш. въ діаметрѣ и 1 арш. вышины.

5. Для пѣны и процѣживанія отстоя достаточно 2 кадочекъ деревянныхъ — 14 вер. діам. и 14 верш. вышины. Къ нимъ деревянныя рѣшетки и по два холстинные мѣшка.

6. *Выпарка* полученнаго чистаго отстоеннаго сока совершится легко въ двухъ котлахъ съ носками: одинъ котелъ въ діаметрѣ 1 арш. 5 вер., другой 1 арш. при вышинѣ 7 верш.

7. Для сбора выпареннаго до 22 или 24° сока необходимъ отстойникъ, выложенный тонкою листовою мѣдью: въ діаметрѣ 1 арш., вышины 13 вершковъ. Къ нему, для процѣживанія, суконные и холстинные мѣшки, по двѣ перемѣны.

8. *Обезцвѣчиваніе* сиропа производится въ трехъ дюймовыхъ цѣдилкахъ, обложенныхъ также мѣдью. Вышина ихъ 1 арш., діаметръ верхній 12 верш., нижній 8 вершковъ Зернистаго угля потребуется въ каждую по 1 пуду. Одна будетъ служить для сироповъ, другая для дефекаціи, а третья въ запасъ.

9. *Сгущеніе* сиропа, доведеннаго до 24°, котораго будетъ изъ 70 ведръ сока въ 8 град., до $14\frac{1}{2}$ ведръ, произвесть можно въ тѣхъ же выпарныхъ котлахъ, на другой день, пока дѣлается дефекація, наливая въ одинъ котелъ одинъ разъ $6\frac{1}{2}$ ведръ, а въ другой котелъ два раза по 4 ведра.

10. Для *охлажденія* и разливки долженъ быть холодильникъ, мѣдный котелъ: діаметръ его 15 верш., вышина 14 вершковъ.

Густаго сиропа въ пробу получится до $6\frac{1}{2}$ ведръ, который разольется въ 2 полубастровыя формы, въ $3\frac{1}{2}$ ведра вмѣстимостью. Какъ формы очищаются до 20 дней отъ патоки, то и потребуется до 50 формъ полубастровыхъ и 20 лумповыхъ въ $1\frac{1}{2}$ ведра для переварки сахара.

Нѣкоторые употребляютъ для сего простыя деревянныя формы.

Сверхъ того необходимо имѣть: вѣсы для взвѣшиванія корней — до 2 пудовъ; вѣски для взвѣшиванія извести, съ разновѣсами до 6 фунтовъ; два ареометра Боме; два термометра Реомюра, одинъ въ 80°, а другой до 100°; двѣ большія шумовки для пѣны и одну для сиропнаго котла; два черпака или ковша мѣдныхъ; двѣ ендовы или андрона изъ бѣлаго желѣза для разливки сиропа.

—

[illegible] отъ 500 до 600 [illegible], [illegible] отъ 3 до 5 [illegible], или отъ 30 до 60 [illegible], при работѣ въ теченіе 10-ти [illegible].

1. [illegible], или 4 коробки для [illegible].

2. [illegible]

[illegible]

Пять [illegible] трубочекъ.

Шесть [illegible] трубокъ для [illegible].

Двѣнадцать [illegible].

3. [illegible] вышиною [illegible] арш. [illegible] 1 арш. [illegible] 1 [illegible]. — Въ немъ [illegible] 6.

4. Для [illegible]. Для [illegible] 8—10 [illegible] до 70 [illegible]. [illegible] 1 арш. въ діаметрѣ и 1 арш. [illegible].

5. Для [illegible] 2 [illegible] 14 [illegible].

6. [illegible] въ діаметрѣ 1 арш. 3 вер. [illegible] 1 арш. [illegible].

7. Для [illegible] до 22 и 25 [illegible] въ діаметрѣ [illegible] (10 [illegible]). [illegible].

8. [illegible] 1 арш. [illegible] 12 верш. [illegible] 5 [illegible] на 1 пудъ. Одна [illegible].

9. [illegible] до 24 [illegible] 3 [illegible] $1\frac{1}{2}$ ведра [illegible] $6\frac{1}{2}$ ведръ, а [illegible] по 4 ведра.

10. Для [illegible] 18 верш., [illegible] 12 вершковъ.

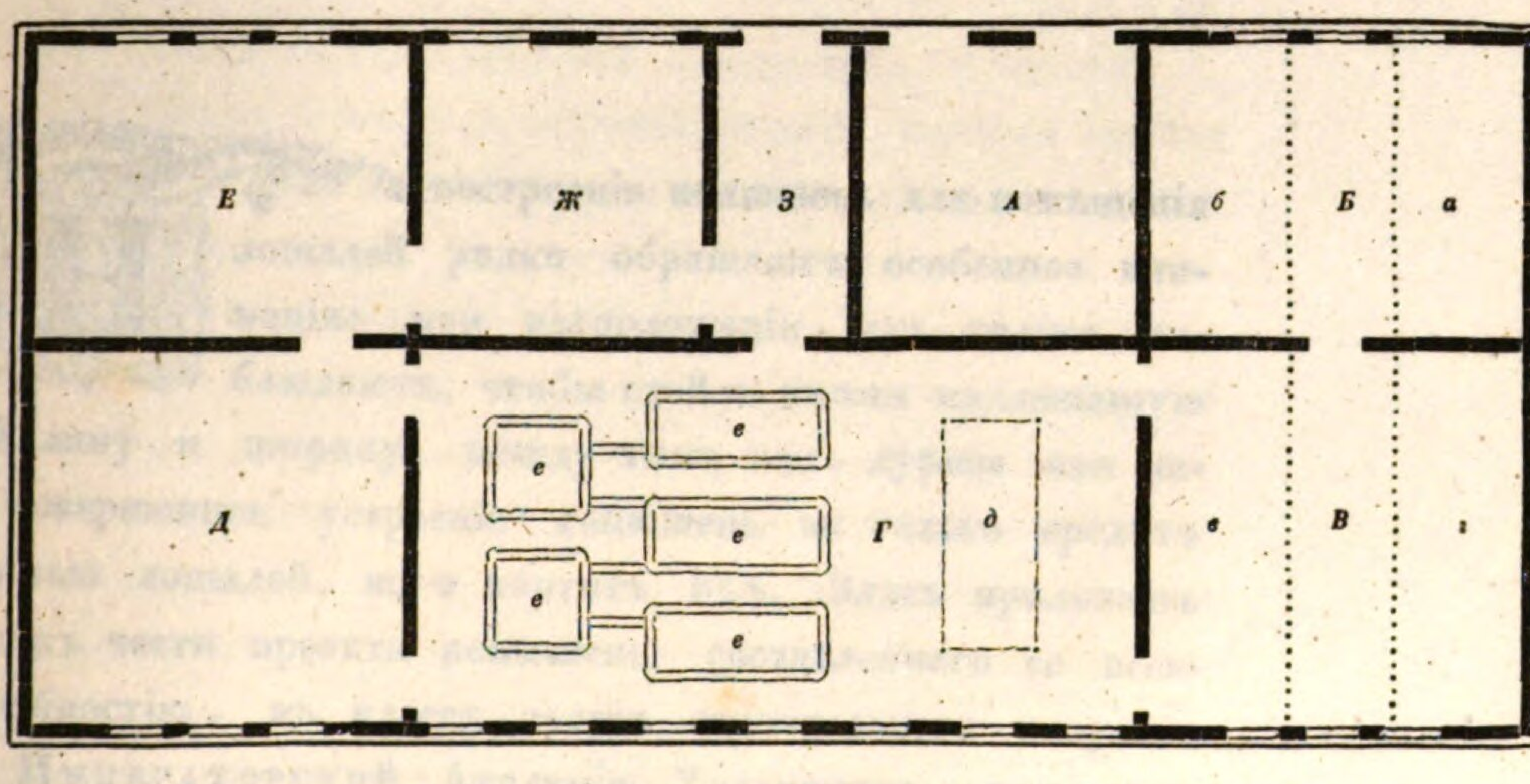
[illegible] $6\frac{1}{2}$ ведръ, [illegible] въ 3 [illegible], въ $6\frac{1}{2}$ ведра [illegible] до 20 дней [illegible] до 30 [illegible] и 30 [illegible] въ $1\frac{1}{2}$ ведра для [illegible] сахара.

[illegible]

[illegible] — до 3 [illegible] до 6 [illegible] 90°, а другой до 100°; [illegible].

СВЕКЛОСАХАРНАГО ЗАВОДА

внутреннее расположенiе.



А. Манежъ.
Б. Терочная.
В. Прессовая.
Г. Котельная.
Д. Густильная.
Е. Разливная.
Ж. Сушильня.
З. Сѣни и ходъ во второй этажъ.

а. закромы для свеклы.
б. мѣсто для терокъ.
в. » для прессовъ.
г. » для чановъ.
д. котлы. } для сыропа.
е. ящики. } для сыропа.

О КОНЮШНЯХЪ.

На построеніе конюшень для помѣщенія лошадей рѣдко обращаютъ особенное вниманіе; при расположеніи ихъ только соблюдаютъ, чтобы стойла имѣли надлежащую длину и ширину, между тѣмъ какъ дурное или несовершенное устроеніе конюшень не только вредитъ здоровью лошадей, но и портитъ ихъ. Здѣсь приложенъ чертежъ части проэкта конюшень, составленнаго со всею подробностію, въ классѣ теоріи строительнаго искуства при Императорской Академіи Художествъ, молодымъ художникомъ Рахау, ученикомъ профессора А. П. Брюллова. Для составленія сего проэкта принимались въ соображеніе описаніе конюшни Принца Регента въ Лондонѣ и въ особенности наставленія, на опытѣ основанныя, профессора А. И. Зауервейта.

Вотъ нѣкоторыя замѣчанія, коими слѣдуетъ воспользоваться при построеніи конюшень:

Полъ въ стойлахъ долженъ быть устроенъ совершенно горизонтально, чтобъ лошадь стояла на всѣхъ четырехъ ногахъ ровно. При наклонномъ положеніи пола, какъ то обыкновенно бываетъ, лошадь вовсе не отдыхаетъ и, упираясь на заднія ноги, привыкаетъ дурно стоять, а заднія ноги отъ того слабѣютъ.

Въ самомъ полу между стойловъ должна быть сдѣлана мелкая желѣзная рѣшетка, сквозь которую вода, во время мытья лошадей, и другая нечистота могутъ свободно стекать въ трубу, проходящую подъ поломъ чрезъ всю конюшню и выходящую при концѣ внаружу. При такомъ устроеніи полъ въ конюшнѣ всегда будетъ сухъ. Весьма было бы полезно въ конюшняхъ имѣть приводъ воды, чтобы посредствомъ крановъ можно было по временамъ промывать какъ полъ, такъ и сточную трубу.

Свѣтъ въ конюшняхъ или окна должно дѣлать сзади, а отнюдь не надъ головою лошади; испаренія, неизбѣжныя въ конюшняхъ, стремясь къ окну надъ головою лошадей, вредятъ здоровью ихъ. Къ тому же, при семъ устройствѣ, только голова и хребетъ лошади освѣщены, тогда какъ всѣ остальныя части тѣла находятся въ тѣни. Когда же окна устроены будутъ въ противоположной стѣнѣ конюшни, то все стойло и лошадь сама будутъ въ свѣту, что будетъ имѣть благотворное на лошадь вліяніе, ибо дневный свѣтъ составляетъ необходимую потребность всего животнаго царства.

Для задаванія сѣна должно дѣлать впадины въ стѣнахъ съ желѣзною рѣшеткою вгладь съ оною; ибо желѣзныя рѣшетки, обыкновенно устроиваемыя внаружи надъ головою лошади, весьма неудобны, во первыхъ потому, что лошадь, доставая себѣ сѣно, иногда зацѣпляется за оную пряжкою, имѣющеюся у нея на головѣ, и царапаетъ себѣ глаза; во вторыхъ соритъ себѣ голову, отъ чего ее безпрестанно чистятъ и очень крѣпко; таковая чистка лошади не нравится, и отъ того она пугается, когда хотятъ ее погладить или что либо на ней поправить.

Гири, которыя висятъ по бокамъ для того, чтобъ лошадь прямо стояла, должны ходить въ ящикахъ, или лучше въ самыхъ переборкахъ или раздѣленіяхъ между стойлами; если же эти гири ходятъ на свободѣ, то лошадь иногда

съ ними играетъ и, наступивъ на одинъ конецъ веревки, принуждена бываетъ держать голову въ наклонномъ положеніи.

Дугою расположенное строеніе представляетъ ту выгоду, что можно видѣть при первомъ взглядѣ всѣхъ лошадей, находящихся въ цѣломъ отдѣленіи.

Описаніе чертежей.

А. Планъ части конюшни.

В. Фасадъ.

С. Разрѣзъ по линіи *ab*.

1. Бревна, на которыхъ настилается полъ въ конюшнѣ.

2. Труба, чрезъ которую сырость проходитъ въ общую трубу.

3. Труба, проходящая чрезъ всю конюшню и выходящая вонъ изъ строенія.

4. Желѣзная рѣшетка на петляхъ, которая открывается для чистки трубы.

5. Углубленія въ стѣнѣ для задачи сѣна.

6. Кранъ для обмытія пола и трубы.

7. Мѣсто въ переборкѣ, въ которомъ ходятъ гири.

8. Лавка во всю долевую стѣну отдѣленія.

9. Отдушникъ для очищенія воздуха.

КРАТКОЕ ОБОЗРѢНІЕ

ДРЕВНЕЙ И НОВѢЙШЕЙ

ЖИВОПИСИ.

Древняя живопись.

Произведенія живописи древнихъ народовъ Востока могутъ быть разсматриваемы, какъ первоначальные, грубые опыты въ искуствѣ, которое только Греками возведено на нѣкоторую степень совершенства. До нихъ, живопись, не измѣняя и въ самомъ своемъ началѣ условіямъ и цѣли искуства, была, какъ и въ наше время, однимъ изъ средствъ передачи чувственнымъ органамъ человѣка предметовъ умственнаго и видимаго міра, только не обладала усовершенствованными пособіями, механизмомъ искуства и вспомогательными знаніями науки. По этому ея произведенія, не руководимыя образованнымъ вкусомъ и очищенною философіею, и подчиненныя условіямъ мѣстныхъ понятій, религіи и обычаевъ, отличались только тѣмъ, что удовлетворяли современнымъ потребностямъ. Яркость и разнообразіе красокъ, столь любимыя и до нашего времени всѣми Восточными народами, составляютъ неотъемлемое свойство Восточной живописи. Несовершенство же рисунка въ ея памятникахъ было естественнымъ слѣдствіемъ того, что обработываніе иску-

ства наиболѣе находилось въ рукахъ лицъ, занимавшихся имъ по обязанности, по праву рожденія, а не по свободному вдохновенію творческаго генія и любви къ искуству.

Истинная живопись существуетъ только тамъ, гдѣ въ рисункѣ красота формъ, соединенная съ живостію красокъ, основана на изученіи природы: такая живопись свободно могла развиться только въ той странѣ, гдѣ существовала уже высокая образованность. — Искуство писать изображеніями, мало по малу сокращаясь, достигло до болѣе общихъ формъ гіероглифовъ, изъ которыхъ, въ послѣдствіи, образовались буквы. Эта первоначальная живопись мало занималась красотою формъ; главною ея цѣлью было только приблизительное сходство изображеній. Она была употребляема болѣе, какъ языкъ символическій, и никогда не возвышалась до выраженія свободнаго, до искуства.

Сверхъ того, вліяніе религій, предписавшихъ неизмѣнные типы (первообразы) для изображенія каждаго отвлеченнаго понятія, неизбѣжно стѣснило свободу художника. Все, что въ границахъ живописи было прекрасно въ идеѣ, то могло быть прекрасно и въ видимыхъ формахъ рисунка; но найдемъ ли въ религіи, философіи, поэзіи Востока такія идеи, которыхъ образы не выходили бы изъ границъ естественности? Правда, въ нихъ много роскоши, богатства, иногда величія, но почти всегда все это съ примѣсью нелѣпаго. Миѳы Греціи, въ своей идеѣ, нисколько не естественнѣе вымысловъ Востока; но они плѣнительны, въ нихъ не искажена пластическая природа человѣка. Греческій Юпитеръ, Марсъ, Аполлонъ, Венера—не люди, потому что въ нихъ нарушены условія человѣческой жизни: они безсмертны тѣломъ; для нихъ уничтожаются, или, по крайней мѣрѣ, расширяются до безпредѣльности условія времени и пространства. Но они носятъ человѣческій образъ не искаженный, а возведенный на высшую степень достоин-

ства, красоты и силы, до которыхъ только мысль можетъ возводить образъ человѣка. Изображенія подобныхъ существъ доступны для искуства. Напротивъ того, на Востокѣ, въ главныхъ его представителяхъ, Индіи и Египтѣ, могъ ли художникъ сдѣлать что нибудь, кромѣ нелѣпаго, съ многоглавыми, многорукими божествами Индіи и звѣрообразными богами Египта?—Корень искуства есть религія: она есть первая ступень, съ которой геній человѣчества подымается въ высшія сферы вдохновенія, или низпадаетъ въ низшіе слои туманности, отвлеченностей, аллегорій. Въ первомъ случаѣ руководствуетъ философія, основанная на изученіи природы и человѣка; а въ другомъ—миѳологизмъ. Подъ вліяніемъ послѣдняго развилась живопись, какъ и всѣ прочія отрасли искуства на Востокѣ; слѣдовательно, несовершенство идей вполнѣ выразилось въ несовершенствѣ образовъ и уклоненіи искуства отъ настоящей цѣли. Одна механическая часть могла развиваться свободно.

Живопись Индусовъ.

Индусы произвели мало замѣчательнаго въ живописи. Ихъ произведенія имѣютъ нѣкоторое сходство съ Нѣмецкими миніатюрами XV и XVI столѣтій. Они рисовали на бумагѣ водяными красками; рисунокъ ихъ легокъ, но изобличаетъ незначіе анатоміи; кисть смѣлая и, вмѣстѣ, нѣжная; малѣйшія подробности занимательны и выполнены съ необыкновенною окончательностію. Главное достоинство ихъ произведеній заключается болѣе въ живости, блескѣ и необыкновенной прочности красокъ, напоминающихъ чудный климатъ и очаровательную природу Индіи, нежели въ сходствѣ предметовъ, потому что неправильный рисунокъ, отсутствіе точныхъ пропорцій и плоскія, лишенныя тѣней изображенія на яркомъ грунтѣ, отнимаютъ много достоинства у самыхъ тщательныхъ копій.

Живопись Китайцевъ.

Привычка, разсматривать искуства разныхъ народовъ по однимъ общимъ условіямъ и правиламъ, долго была причиною, что произведенія Китайскихъ художниковъ оставались въ небреженіи. Въ искуствахъ Востока нельзя искать того направленія, той возвышенности, того совершенства въ идеѣ и исполненіи, которыми ознаменовано искуство въ Европѣ. Гдѣ нѣтъ вспомогательныхъ наукъ для искуства, тамъ и не должно искать тѣхъ послѣдствій, которыя проистекаютъ изъ совокупности этихъ элементовъ. Одни искуства важны для насъ какъ образцы, другія какъ матеріялъ; одни поучительны въ идеѣ, другія въ механическихъ пособіяхъ. Къ числу послѣднихъ принадлежитъ живопись Китайцевъ. Недостатки тѣ же, какъ и въ живописи у другихъ Восточныхъ народовъ; достоинства ограничиваются болѣе тщательностью въ отдѣлкѣ и неистощимымъ разнообразіемъ предметовъ. Религія, событія отечественной исторіи, портреты, общественная и частная жизнь и вся видимая природа составляютъ предметы Китайской живописи; она любитъ при томъ изображать странное, нелѣпое, чудовищное, забавное. Страсть къ новизнѣ и рѣдкостямъ долго была причиною, что въ Европу привозили только тѣ Китайскія произведенія, которыя, по расчету торговцевъ, наиболѣе удовлетворяли этой потребности. Но судить по нимъ объ искуствѣ Китайцевъ, значитъ то же самое, что судить о Европейскихъ искуствахъ по нашимъ дѣтскимъ игрушкамъ. Въ числѣ подлинныхъ Китайскихъ рисунковъ, находящихся у нѣкоторыхъ просвѣщенныхъ любителей, можно найти многіе, въ которыхъ видно наглядное знаніе перспективы и умѣнье располагать свѣты и тѣни; рисунокъ не имѣетъ мастерской твердости, ученой свободы и точности, но довольно пріятенъ. Портреты отличаются не столько сходствомъ, какъ тщательною отдѣлкою. Въ видахъ городовъ и внутрен-

ностяхъ зданій замѣтенъ недостатокъ воздушной перспективы, но линейная исполняется довольно вѣрно. Къ этому роду Китайскихъ картинъ не могутъ быть отнесены рисунки, гравированные на деревѣ, которые въ огромномъ количествѣ расходятся въ Китаѣ и замѣняютъ тамъ наши простонародныя произведенія Московскаго издѣлія. Другіе раскрашенные рисунки, составляющіе коллекцію Китайскихъ костюмовъ, и тому подобнаго, изъ которой можно набрать полную энциклопедію въ лицахъ всѣхъ достопримѣчательностей поднебесной имперіи, составляютъ также не послѣднюю отрасль торговли художественными предметами, и покупаются Европейскими купцами, торгующими въ Кантонѣ. Вышиванье картинъ шелками въ большомъ употребленіи у Китайцевъ, но должно уступить первенство мозаикѣ изъ разноцвѣтныхъ каменьевъ. Наборныя издѣлія изъ цвѣтныхъ стеколъ и драгоцѣнныхъ каменьевъ, въ родѣ мозаикъ, выполняются Китайцами съ необыкновеннымъ искуствомъ. По сложности работы и качеству матеріяловъ, онѣ весьма дороги и потому скрываются отъ любопытства Европейцевъ.

Живопись Египтянъ.

Долгое время ученые и художники совершенно пренебрегали остатками живописи Египтянъ. Причиною этого было, во первыхъ, классическое направленіе искуствъ; во вторыхъ, малоизвѣстность предмета. Идеи, по которымъ создается новый періодъ искуства, слишкомъ извѣстны; данное ими направленіе обратило Европейцевъ къ изученію Восточнаго искуства и побудило искать всѣхъ видовъ его проявленій, не для *подражанія и копировки*, не для *образцовъ*, которыхъ прежде искали въ одной Греціи и Римѣ, а не видали въ цѣлой природѣ; но для соединенія всѣхъ свѣдѣній въ одно цѣлое, изъ котораго проистекаютъ истинныя правила и вдохновенія искуства.

У Египтянъ, имѣвшихъ большое вліяніе на образованность Грековъ, живопись исключительно была посвящена религіи и находилась въ тѣсной связи съ архитектурою и ваяніемъ. Гіероглифы составляли древнѣйшее начало живописи и рисованія. Первоначально ихъ высѣкали на камнѣ, а въ углубленіе наливали краски или растопленные металлы. Въ послѣдствіи живопись перешла отъ гіероглифовъ и символовъ къ подражаніямъ, болѣе близкимъ къ природѣ, и стала украшать стѣны во дворцахъ, храмахъ и гробницахъ.

Фигуры или изображенія, въ живописи Египтянъ, были сперва рисованы на стѣнахъ по чрезвычайно тонкой обмазкѣ, а потомъ покрывались колерами. Эта обмазка дѣлалась необыкновенно гладкою и, кажется, состояла изъ гипса, смѣшаннаго съ прозрачнымъ клеемъ. Она еще донынѣ сохранила свою бѣлизну въ мѣстахъ, не покрытыхъ красками. Способъ, посредствомъ котораго живопись Египтянъ сохранила всю свою свѣжесть и блескъ, еще неизвѣстенъ. Изображенія были расписываемы безъ всякой послѣдовательности тѣней и свѣтовъ на круглыхъ предметахъ; но иногда отсутствіе этихъ условій живописи замѣнялось у Египтянъ игрою отраженій и естественныхъ тѣней, при удареніи свѣта на барельефы. Рисовальщикъ назначалъ очерки лицъ или другихъ изображеній, а живописцу оставалось только сохранить вѣрно черты и чисто обойти ихъ красками, какъ силуэты. Цвѣтъ для тѣла, также какъ и для всѣхъ другихъ предметовъ, былъ опредѣленъ заранѣе. Дѣло живописца ограничивалось трудомъ раскрашивальщика, потому что смѣшеніе красокъ не состояло въ его волѣ и очеркъ не принадлежалъ ему.

Рисунокъ составляетъ одну изъ основныхъ стихій не только живописи, но и всѣхъ отраслей искуства. Назначеніе живописи на Востокѣ, ея тѣсная связь съ религіей и политикой правительства, опредѣлили для нея совершенно

другія границы, въ сравненіи съ тѣми, въ которыхъ привыкли заключать ее въ наше время. Живопись у Египтянъ состояла въ представленіи идей и предметовъ не столько посредствомъ очертаній, тѣней, свѣтовъ и красокъ, какъ съ помощію очерковъ, обозначающихъ крайнія линіи, которыя отдѣляютъ одинъ предметъ отъ другаго, и посредствомъ одного общаго, условнаго цвѣта, не наблюдая всѣхъ тѣхъ измѣненій, которыя должны происходить отъ ударенія свѣта, отраженій и самаго разстоянія предметовъ. Поэтому рисунокъ былъ главнымъ средствомъ для выраженія содержанія картины. Стиль Египетскихъ фигуръ не отличается достоинствами, которыя въ нынѣшнее время признаны необходимыми для рисунка. Точность, правильность, перспектива, чужды такимъ произведеніямъ; но въ нихъ не рѣдко видна выразительность, движеніе, сходство. Выраженіе лицъ и разнообразіе физіономій доказываютъ, что Египетскіе художники не всегда удалялись отъ подражанія природѣ. Въ подземельяхъ, которыхъ стѣны покрыты живописными изображеніями, подобныя достоинства видны гораздо явственнѣе, вѣроятно потому, что художники имѣли здѣсь болѣе свободы, изображая не одни оффиціальные предметы изъ исторіи и религіи, но и сцены изъ домашней частной жизни. Этотъ родъ въ Египетской живописи чрезвычайно замѣчателенъ.

Изъ всѣхъ красокъ, встрѣчаемыхъ въ ней, одна зеленая подверглась порчѣ и измѣненію; иногда можно ее почесть за голубую. Наиболѣе удивительна прочность бѣлой краски, которая вполнѣ сохранилась въ продолженіе стольких столѣтій. Открытіе ея состава, конечно, оказало бы большую услугу искуствамъ.

Остатки Египетской живописи находятся во множествѣ въ погребальныхъ подземельяхъ или царскихъ кладбищахъ, на муміяхъ и папирусахъ. Ея стиль имѣетъ свои эпохи; первою, древнѣйшею можно признать эпоху стиля чисто Еги-

петскаго; второю—Греко-Египетскаго, и третьею—смѣшаннаго; въ послѣднюю эпоху вліяніе владычества Персовъ, Грековъ и Римлянъ, не столько преобразовало искуства Египта, сколько ускорило ихъ паденіе.

Живопись Персовъ.

О древней живописи Персовъ почти ничего нельзя сказать утвердительнаго, потому что ни одно изъ ихъ произведеній не сохранилось до нашего времени. Извѣстно только, что въ Греціи славились Персидскіе ковры, на которыхъ картины были вышиты шелками. Мозаика также была у нихъ въ употребленіи; но нельзя сказать, до какой степени совершенства она достигла. Новѣйшія произведенія Персіянъ отличаются наиболѣе тщательною отдѣлкою украшеній, драгоцѣнныхъ каменьевъ и одеждъ. Рисунокъ иногда бываетъ довольно выразителенъ; но колоритъ, хотя пріятный для зрѣнія, не удовлетворяетъ требованіямъ новой живописи, отъ употребленія однихъ яркихъ красокъ. Вообще эта живопись отличается въ орнаментномъ родѣ; изъ ея произведеній особенно замѣчательны находящіяся въ Испаганскомъ дворцѣ.

Живопись Азтековъ или Мексиканцевъ.

Къ этому же роду Восточной живописи можно отнести произведенія древнихъ народовъ Новаго Свѣта. Изъ всѣхъ странъ Америки, въ Анагуакѣ, нынѣшней Мексикѣ или Мехикѣ, преимущественно сохранились нѣкоторые остатки древней образованности племенъ, уже давно исчезнувшихъ, которые однако оставили свои слѣды въ построеніяхъ разнаго рода и передали другимъ, новѣйшимъ поколѣніямъ, слабыя преданія объ искуствѣ, которому не было суждено развиться у народовъ Восточнаго міра.

Трудно рѣшить, кому принадлежитъ честь первыхъ трудовъ на мирномъ поприщѣ искуства въ Америкѣ: Толтекамъ ли, предшественникамъ Азтековъ, или еще древнѣйшему народу? Извѣстно только, что Азтеки, первые основатели Мексиканской монархіи, знали искуство передавать событія посредствомъ гіероглифическихъ живописныхъ изображеній. До насъ уцѣлѣло весьма немного такихъ работъ; большая часть погибла отъ времени, отъ войнъ, опустошавшихъ Мексику, при завоеваніи ея Кортесомъ, и наконецъ, отъ фанатизма Испанскаго духовенства. Нѣкоторыя произведенія ихъ живописи изображали божества, героевъ, животныхъ и растеній; другія представляли карты странъ, городовъ, рѣкъ, морскихъ береговъ; наиболѣе же посвящены были собственно символическому изображенію идей и событій, для сохраненія историческихъ воспоминаній и мѣстныхъ достопримѣчательностей. Такимъ образомъ, живопись Мексиканцевъ, не смотря на все ея несовершенство въ сравненіи не только съ новѣйшею, но и съ живописью другихъ Восточныхъ народовъ, имѣла въ общественномъ быту высокое значеніе, какого она не всегда достигаетъ и въ наше время. Ею были составлены книги, касающіяся богослуженія, своды законовъ, приговоры судовъ, списки поколѣній, родословныя повелителей; ею же сохранялись историческія событія. Впрочемъ, произведенія Мексиканской живописи замѣчательны не столько для художника, сколько для археолога. Наиболѣе любопытны Мексиканскія мозаики изъ разноцвѣтныхъ перьевъ. Этотъ родъ работъ достоинъ вниманія занимающихся живописью арабесковъ и тому подобныхъ украшеній. Живопись фресковая и масляными красками не можетъ сравниться съ нею въ прочности; а блескъ, разнообразіе, неистощимость оттѣнковъ и радужность цвѣтовъ, которыми отличаются мозаики изъ перьевъ, далеко превосходятъ наши краски.

ЖИВОПИСЬ ЭТРУССКОВЪ.

Нѣкоторые древніе писатели, въ особенности Плиній, превозносятъ похвалами искуства этого народа; но если судить по образцамъ, которые пощадило время, то характеръ ихъ произведеній совершенно сходенъ съ Египетскимъ, или Египто-Греческимъ, древнѣйшаго періода Греческаго искуства. Единственные памятники Этрусской живописи были найдены въ древней Тарквиніи, и состоятъ въ расписанныхъ фризахъ и пиластрахъ. Древнія расписанныя вазы, добываемыя изъ гробницъ Нолы, Капуи и Требіи, долго считались, по ошибкѣ ученыхъ, остатками искуства Этрусковъ; но онѣ, напротивъ, принадлежатъ Грекамъ, и должны быть отнесены къ ихъ произведеніямъ.

ЖИВОПИСЬ ГРЕКОВЪ.

Греки приписываютъ изобрѣтеніе разныхъ отраслей искуства Дедалу, еще за полторы тысячи лѣтъ до нашей эры; но это миѳологическое лице, какъ и первыя послѣ него семь столѣтій, принадлежатъ баснословному періоду исторіи Греціи.

Можно предполагать, не безъ основанія, что стиль древнихъ произведеній Греческой живописи былъ сходенъ съ произведеніями ваянія того же времени, и что памятники Греческой монохромной живописи весьма близки къ стариннымъ Греческимъ барельефамъ и обронной работѣ.

Павзаній, упоминая о древнѣйшихъ картинахъ, приписываемыхъ Дедалу, говоритъ, что хотя онѣ грубы и не представляли ничего пріятнаго для зрѣнія, однако имѣли много силы и вѣрно выражали величіе боговъ Такой характеръ долженъ былъ имѣть вліяніе на всѣ первоначальные стили Греческаго искуства и господствовать во всѣхъ старинныхъ Греческихъ школахъ, занимавшихся

ваяніемъ и живописью почти единственно для религіозныхъ предметовъ. Первая Греческая картина, достойная замѣчанія, была произведена *Бyлapкoмъ*, за 700 лѣтъ до Р. Х. Она изображала битву Магнетовъ. О достоинствѣ этого произведенія извѣстно только то, что оно было куплено на вѣсъ золота.

Представителями стиля первой эпохи могутъ служить изображенія на нѣкоторыхъ древнихъ раскрашенныхъ вазахъ. Фигуры на нихъ обращаютъ вниманіе живостью и свободною игрою тѣлодвиженій, особенною силою въ изображеніи цѣлаго и накидкѣ одеждъ. Эти характеристическія качества обнаруживаютъ явственное отличіе древняго, собственно Греческаго стиля, стоявшаго уже на томъ пути, по которому искуства достигли совершенства во времена Перикла, отъ стилей Египетскаго и Этрусскаго, которые предшествовали и были гораздо безжизненнѣе и холоднѣе. Въ то время еще явилось мало хорошихъ живописцевъ; но искуство уже готовилось произвести художниковъ, навсегда прославившихъ Грецію своими твореніями. Простой и, можно сказать, чисто религіозный стиль Греческаго искуства принялъ тогда свой опредѣленный характеръ, котораго сила и могущество не упали въ продолженіе двадцати столѣтій. Три главнѣйшихъ качества отличали тогдашнее искуство: возвышенность и простота, созданіе типовъ для изображеній разнаго рода, и стиль выраженія твердый, строгій, заключающійся въ свободномъ опредѣленіи движеній, способъ краснорѣчивый и сильный, стиль важный и энергическій, отвергающій нерѣшительность и неопредѣленность.

Родиной древнѣйшихъ памятниковъ Греческой живописи были острова, лежащіе около береговъ Малой Азіи; процвѣтаніе тамъ искуства въ столь отдаленную эпоху (потому что, еще при Гомерѣ, Греки изготовляли красивые цвѣтные ковры), можно объяснить только сцѣпленіемъ бла-

гопріятныхъ обстоятельствъ. Отъ этихъ острововъ заимствовали Греки, поселившіеся на берегахъ Италіи и Сициліи, и принесли оттуда въ свое новое отечество первыя сѣмена искуства. Въ самой Греціи живопись и скульптура употреблялись для религіозныхъ предметовъ, потому что тамъ существовалъ обычай разрисовывать красками огромныя статуи, у которыхъ глаза дѣлали изъ драгоцѣнныхъ камней или металловъ. Безъ религіозной цѣли искуство живописи долго не возвысилось бы въ Греціи. Правда, фризы и портики храмовъ издавна были раскрашиваемы, или лучше сказать, покрываемы тонкимъ слоемъ краски; но это далеко отстоитъ отъ живописи. Къ эпохѣ первобытнаго искуства относится начало монохромической или одноцвѣтной живописи, состоявшей въ раскрашиваніи одною краскою всего пространства внутри очерковъ. Къ древнимъ памятникамъ въ такомъ родѣ принадлежатъ вазы, у которыхъ на внѣшней сторонѣ стѣнокъ изображены черные силуэты. Этотъ родъ живописи сохранялся долгое время; его главнымъ механическимъ орудіемъ былъ стилетъ или тонкая металлическая игла, посредствомъ которой работали изъ воска и глины. Но для полихрома или живописи многими красками, вѣроятно, употреблялась кисточка, которую можно было свободно водить рукою.

Паненусъ, братъ и сотрудникъ великаго Ѳидія, былъ извѣстнымъ живописцемъ этого времени. Онъ первый получилъ награду на Коринѳскихъ и Дельфійскихъ играхъ за свои произведенія, изъ коихъ въ древности славились: Геркулесъ, поддерживающій небо и землю; Кассандра; Пентезилей, умирающій на рукахъ Ахилла, и сраженіе Аѳинянъ съ Амазонками. Знаменитая его картина Мараѳонской битвы въ особенности была замѣчательна вѣрностью изображеній Греческихъ и Персидскихъ вождей.

Время Персидскихъ войнъ было вообще эпохою цвѣтущаго состоянія Греческихъ искуствъ. Значительнѣйшимъ

успѣхомъ своимъ въ это время живопись была обязана *Полигноту* и *Аглаофону*, жившимъ за четыреста лѣтъ до Р. Х. При нихъ развитіе искуства совершилось съ большею свободою формъ и мысли. Главная заслуга перваго состоитъ въ живости выраженія, истинѣ характеровъ, разнообразіи одеждъ и согласіи размѣщенія фигуръ. *Аполлодоръ* Аѳинскій былъ изобрѣтателемъ теоріи живописной оптики; его лучшими произведеніями почитались: Жрецъ, молящійся предъ идоломъ, и Аяксъ, пораженный громомъ. *Аристофанъ*, братъ Аполлодора, писалъ довольно многосложныя картины.

Парразій прославился наиболѣе, какъ рисовальщикъ. Его картины: Прометей, терзаемый коршуномъ; Улиссъ, представляющій безумнаго, и Раненый Ѳилоктетъ, заставляютъ предполагать, по своему предмету, что Парразій изучилъ искуство выраженія страстей и придалъ ему болѣе граціи: онъ былъ превосходенъ въ изображеніи женской красоты, и отличался вѣрностью пропорцій и нѣжностью колорита.

Зевксисъ пользовался необыкновенною извѣстностью между своими современниками; но его заслуги для искуства и характеръ его произведеній не переданы намъ древними писателями. Однако, можно заключить, что въ механическомъ исполненіи и подражаніи онъ достигъ высокаго совершенства, судя по анекдоту о его соперничествѣ съ Парразіемъ, что птицы, обманутыя плодами, изображенными на картинѣ Зевксиса, слетались клевать ихъ; а Зевксисъ самъ обманулся, принявъ занавѣсъ, изображенный на картинѣ Парразія, за настоящій. Картина Зевксиса, представлявшая Елену, считалась въ древности образцовымъ произведеніемъ. Кромѣ упомянутыхъ живописцевъ, прославившихъ эту эпоху искуства, извѣстны: *Павзіасъ*, отличавшійся въ предметахъ нѣжныхъ и сладострастныхъ; *Аристолай*, сынъ Павзіаса, отличный рисовальщикъ и портретистъ; *Эвфраноръ*, авторъ превосходной картины битвы при Манти-

неѣ; *Тимантъ* Самосскій, котораго картины отличались высокостью выраженія и замысловатостью въ изобрѣтеніи.

Лучшимъ изъ твореній *Ниціаса* почитается: Вызываніе тѣней. Эта картина представляла Улисса, вызывающаго, какъ описываетъ Гомеръ, тѣни мертвыхъ. Ниціасъ принесъ это образцовое произведеніе въ даръ своему отечеству. Другое, почти столь же замѣчательное произведеніе его, былъ Гіацинтъ.

Здѣсь должно упомянуть объ *Аѳеніонѣ*, рано похищенномъ смертью, но подававшемъ надежду превзойти всѣхъ другихъ живописцевъ. Его творенія поставляются выше произведеній Ниціаса. *Никомахъ*, котораго Цицеронъ причисляетъ къ знаменитѣйшимъ живописцамъ, замѣчателенъ удивительною легкостью. *Протогенъ* стремился не только соперничествовать своею живописью съ лучшими произведеніями скульптуры; но и хотѣлъ произвесть кистью нѣчто гораздо высшее и болѣе оживленное, нежели прекрасныя мраморныя и бронзовыя изваянія этого времени; но не могъ перейти за предѣлы, предписанные человѣку. Знаменитѣйшая изъ картинъ Протогена есть Наузикаа, которой предметъ взятъ изъ Одиссеи.

Остается еще сказать о живописцахъ, которые способствовали, по крайней мѣрѣ столько же, какъ и ваятели, къ украшенію вѣка Александра Великаго. До насъ не сохранились картины этой достопамятной эпохи, однако дошло нѣсколько копій съ Апеллеса, Зевксиса и другихъ живописцевъ, которыхъ имена извѣстны и славны въ наше время болѣе, нежели имена ваятелей, современныхъ Лизиппу.

Апеллесъ былъ славнѣйшій изъ живописцевъ древняго міра; историки единогласно утверждаютъ, что онъ превзошелъ всѣхъ, и нѣтъ повода сомнѣваться въ ихъ свидѣтельствѣ. Замѣчательны достоинства, пріобрѣтшія ему такую колоссальную знаменитость. Въ картинахъ Апеллеса видна та особенная грація, которую другіе живописцы не

умѣли сообщать своимъ произведеніямъ; притомъ, покровительство Александра, который желалъ быть срисованнымъ только кистью Апеллеса, много способствовало его славѣ. Еще не рѣшено, которому изъ произведеній этого живописца должно отдать первенство: одни указываютъ на его Венеру Анадіомэнъ, находившуюся въ Косѣ; другіе, на Антигона, одѣтаго въ латы и сидящаго на конѣ; иные же прославляютъ его превосходную картину Діаны, стоящей въ толпѣ дѣвушекъ, приносящихъ ей жертвы.

Прекрасный талантъ *Аристида* Ѳивскаго также весьма замѣчателенъ; это доказываютъ предметы его картинъ. Онъ изобразилъ самыми страстными чертами, какія только доступны искуству, умирающую мать, которая ранена въ осаждаемомъ городѣ, и, умирая, страшится, чтобы ея сынъ не всосалъ крови ея раны, вмѣсто молока, уже изсякшаго отъ страданій. Эта картина, столь славившаяся въ древности, даетъ намъ понятіе о геніи Аристида. Александръ приказалъ перенести ее, какъ образцовое произведеніе, въ Пеллу. Три другія картины, нарисованныя этимъ великимъ живописцемъ, заставляютъ еще болѣе сожалѣть, что онъ жилъ очень недолго. Плиній говоритъ объ одной изъ нихъ, представляющей просителя, что въ ней недостаетъ одного только дара слова. На другой картинѣ, Аристидъ представилъ больнаго. За знаменитаго его Бахуса, царь Атталъ предлагалъ консулу Муммію 600.000 сестерцій.

Антифилъ славился удивительною легкостью живописи. Древніе сравнивали его съ Протогеномъ, Апеллесомъ, Лизиппомъ, и, въ особенности, хвалятъ разнообразіе его произведеній. Его картина — Мальчикъ, раздувающій огонь, плѣняла зрителей вѣрностью выполненія. Похвалы, которыя были возбуждаемы изображеніемъ мальчика и блескомъ огня, освѣщавшаго богатую внутренность комнаты, доказываютъ высокое совершенство свѣтотѣни въ живописи древнихъ. Кромѣ этой картины, онъ изобразилъ Минерву, Вакха, Кадма,

Европу, Филиппа, Александра въ дѣтствѣ, и Александра, сопровождаемаго своимъ отцомъ и Минервою. Изъ подъ кисти Антифила вышло еще множество каррикатуръ; онъ нарисовалъ полотняную фабрику, гдѣ женщины спѣшатъ окончить работу; онъ же изобразилъ охоту Египетскаго царя Птоломея, при дворѣ котораго воспитывался.

Кромѣ упомянутыхъ художниковъ замѣчателенъ *Филоксенъ* Эретрійскій, котораго картина, имѣвшая предметомъ битву Александра съ Даріемъ, могла сравняться съ лучшими произведеніями его современниковъ. Изъ произведеній *Аэтіона*, въ древности славилась богатствомъ, разнообразіемъ и пріятностью сюжета, картина, изображавшая бракъ Александра съ Роксаною. Наконецъ, *Өэонъ* Самосскій заключаетъ рядъ знаменитыхъ Греческихъ художниковъ. Должно предполагать, что искуства въ это время достигли возможнаго совершенства, и средства ихъ улучшенія были истощены такъ, что художники, не довольствуясь ими, стали прибѣгать къ пособіямъ обмана и хитрости. Өэонъ служитъ представителемъ этого направленія искуства. Онъ изобразилъ воина; поставилъ свою картину за занавѣсь и, прежде, чѣмъ показалъ ее зрителямъ, возбудилъ и приготовилъ ихъ звуками военной музыки. Когда зрители пришли въ сочувствіе съ предметомъ его картины, занавѣсь поднялась — и представился воинъ, съ изступленнымъ взоромъ, вооруженный мечемъ, воспламененный яростью боя.

За два столѣтія до Р. Х., Греція, лишенная своего прежняго величія и изнемогавшая отъ войнъ, не имѣла болѣе славныхъ художниковъ, хотя въ ней и появлялись статуи изъ слоновой кости и золота, и хотя живопись и скульптура, по прежнему, были исполнены силы. Уже не было различныхъ школъ; но ужасныя бѣдствія угрожали искуству.— Римскій полководецъ Луцій Муммій, послѣ завоеванія Ахаіи, осадилъ Коринѳъ и разграбилъ этотъ городъ; потомъ, изъ Сикіона и Амбракіи похитилъ лучшія

статуи и картины для украшенія своего тріумфа. Въ тоже время, Птоломей Ѳисконъ преслѣдовалъ Греческихъ художниковъ въ Египтѣ, откуда они удалились въ Римъ. Но завоеваніе всей Греціи должно было нанести послѣдній ударъ искуству. Около 126 года до Р. Х., Римляне также начали преслѣдовать Греческихъ художниковъ, и, при Силлѣ, который похитилъ изъ Аѳинъ статуи и разрушилъ во многихъ городахъ Греціи памятники и храмы, почти не было ни ваятелей, ни живописцевъ. Не смотря на эти побѣды и дикость разрушителей, искуство еще долго сохранялось непорочно и сильно. Наконецъ, оно должно было ослабѣть и утратить свою древнюю строгость. Прелести, которыми Апеллесъ оживлялъ свои картины, которыя давали жизнь статуямъ Праксителя, сдѣлались наконецъ не столь цѣломудренными подъ кистью и рѣзцомъ художниковъ, терявшихъ мало по малу нравственную силу. Искуство еще не исчезло, но великіе уроки Ѳидіаса, суровые примѣры Полигнота и Протогена были болѣе предметомъ удивленія, нежели подражанія; мысль объ усовершенствованіи уже не оживляла художниковъ. Искуство превратилось въ изысканность и сухость, и унизилось до изображенія самыхъ отвратительныхъ предметовъ.

ЖИВОПИСЬ РИМЛЯНЪ.

Первыя произведенія, служившія образцами для Римлянъ, были Этрусскія, и Фабій, названный Пикторомъ (живописцемъ), только одинъ обращаетъ вниманіе въ исторіи изящныхъ искуствъ у Римлянъ, въ третьемъ столѣтіи до Р. Х. Съ этого времени, вкусъ къ живописи началъ мало по малу распространяться въ Римѣ; но богатые и знатные люди не занимались ею. Большее число худож-

никовъ въ первыя эпохи были самаго низкаго произхожденія, и искуство, въ мнѣніи Римскаго общества, не стояло выше ремесла.

Болѣе значительные успѣхи живопись оказала только въ то время, когда образцовыя произведенія Греціи сдѣлались добычею завоевательнаго Рима. Въ эту эпоху, онъ украсился множествомъ Греческихъ картинъ и статуй, которыя были выставляемы передъ народомъ, во время тріумфовъ. Бѣдственное положеніе Греціи заставило и самыхъ ея художниковъ переселяться въ Италію. Такимъ образомъ, Греческое искуство перешло въ Римъ; но, будучи свободно на своей родинѣ, оно сдѣлалось наемникомъ въ Римѣ; потеряло свое величіе, обѣднѣло; болѣе четырехъ столѣтій оно томилось и, наконецъ, впало въ то положеніе, изъ котораго не могло быть извлечено ни великолѣпіемъ Константина, ни вдохновеніями новой религіи.

Изъ числа собственно Римскихъ художниковъ замѣчательны только Пакувій и Турпилій; почти всѣ работы были производимы Греческими. Остатки Римской живописи открыты въ гробницахъ и баняхъ Рима и въ другихъ городахъ Италіи; они состоятъ большею частію во фрескахъ и мозаикахъ. Что же касается до живописи Греческо-Римской, то изъ ея произведеній осталось такъ мало, что заключенія объ ней должны ограничиваться одними предположеніями.

Живопись среднихъ вѣковъ.

Съ III до половины XIII столѣтія.

Исторія живописи среднихъ вѣковъ заключаетъ въ себѣ всю эпоху отъ Константина Великаго до времени появленія Флорентійскаго художника Чимабуэ. Въ продолженіе десяти столѣтій, составляющихъ этотъ обширный періодъ, искры древняго искуства таились еще не въ одномъ Константинополѣ, но и въ Римѣ, Венеціи, Флоренціи и на сѣверѣ Европы. Усовершенствованіе живописи среднихъ вѣковъ начинается со временъ христіанства. Вскорѣ она возвысилась надъ самою пластикою, и потому новую эпоху искуства можно назвать вообще живописною, въ противуположность древней, пластической.

«Когда искуство», говоритъ одинъ современный писатель, «возвысилось до изображеній нашего Божественнаго Искупителя, то потребовало для себя новыхъ законовъ, устремилось къ цѣли болѣе важной, и какъ для ея осуществленія нужна была преимущественно живопись, то эта отрасль искуства одержала перевѣсъ надъ ваяніемъ.» Подъ вліяніемъ христіанства, умы требовали искуства идеальнаго, требовали, чтобы въ видимомъ мірѣ отражался міръ духовный — и живопись, самый краснорѣчивый изъяснитель чувствованій, обратила на себя всеобщее вниманіе, и ею стали заниматься съ большею ревностью, нежели ваяніемъ.

Замѣчательнѣйшія школы живописи того времени были въ Греціи, Римѣ, Венеціи, Флоренціи и на сѣверѣ Европы. Сверхъ того были извѣстны школы: Болонская, Сіенская и Пизская; но подобное раздѣленіе только догадочно, потому что объ этихъ школахъ нѣтъ точныхъ розысканій.

ВЪ ГРЕЦІИ.

Изящныя искуства, упавшія въ Восточной имперіи при послѣднихъ императорахъ, снова ожили въ торжествѣ христіанства. Въ Константинополѣ, обогащенномъ щедротами Константина Великаго, воздвигались храмы во имя Спасителя, Богоматери и Апостоловъ; зданія были украшаемы произведеніями живописи, и художники въ этихъ занятіяхъ находили поощреніе для своей дѣятельности; но вмѣстѣ съ тѣмъ характеръ искуства постепенно измѣнялся къ худшему. Дурной вкусъ и расточительность распространялись; вмѣсто прелестной наготы, художники начали представлять богатую пестроту одеждъ; такимъ образомъ, самая лучшая отрасль искуства была предана забвенію. Въ зданіяхъ и, особенно, въ картинахъ того времени разительно выказывается упадокъ благороднаго вкуса. Еще чувствительнѣе онъ видѣнъ въ платьяхъ, мебели, домашней утвари, колесницахъ, лошадиной збруѣ, и тому подобномъ. Одна Θеодосіева колонна представляетъ тому тысячу примѣровъ. Прекрасные образцы искуства, сохранившіеся въ Константинополѣ, не могли обратить художниковъ къ истинной дорогѣ: лампы, подсвѣчники, вазы, всѣ утвари, употреблявшіяся при христіанскомъ богослуженіи, утратили много прежней красоты.

Впрочемъ, нельзя сказать, чтобъ ничего не осталось отъ древней простоты, величія и достоинства, составлявшихъ существенныя условія искуства. Это противорѣчило бы ходу человѣческаго ума. Римскіе императоры, по влеченію собственнаго таланта, или желая очистить вкусъ, велѣли подражать въ скульптурѣ древнему Греческому стилю; къ тому же являлись и художники, старавшіеся нѣсколько возобновить характеръ школъ, основанный на изученіи древнихъ. Въ произведеніяхъ Греческой школы среднихъ вѣковъ видѣнъ вкусъ возвышенный, строгій, блестящій всѣ-

ми цвѣтами Востока; но въ нихъ забыта важная проблема древнихъ — великолѣпіе въ простотѣ. Можно сказать, что при всѣхъ Византійскихъ императорахъ, Константинополь былъ законодателемъ вкуса для цѣлой Европы. Древнія Греческія картины, сохранившіяся до того времени; самые нравы и обычаи Грековъ, не вполнѣ утвердившіе древній характеръ; уваженіе, которое имѣли къ Греческой школѣ школы Сѣверныя и Италіянскія — все это заставляло считать ея древніе памятники лучшими образцами. Но когда новая столица Востока сдѣлалась добычею Мухаммеда II, Европа стала смотрѣть на нее, какъ на отверженный городъ; Греческія искуства мало по малу потеряли въ Европѣ прежнее уваженіе; драгоцѣнные образцы, кое-какъ уцѣлѣвшіе отъ всеобщаго разрушенія, уже не возбуждали къ себѣ прежняго энтузіазма; воодушевленный мраморъ древняго рѣзца сталъ непонятенъ для толпы; молчали музы Аттики, молчали и ваяніе и живопись. Художники могли извлечь изъ нихъ нѣсколько полезныхъ правилъ, но не могли заставить свои произведенія говорить столь же прекраснымъ и выразительнымъ языкомъ, какъ древніе. Появленіе Турокъ въ Греціи окончательно истребило въ ней искуства. Религія Мухаммеда изгнала художниковъ изъ Греціи; но христіанская вѣра призвала ихъ въ Италію и дала имъ тамъ убѣжище. Между тѣмъ, искуство приняло совершенно новое направленіе, и уже ничто не соединяло болѣе новыхъ художниковъ съ художниками древности.

ВЪ РИМѢ.

Не смотря на вліяніе, какое Константинопольская школа имѣла на Римскихъ живописцевъ, въ этой пышной столицѣ міра всегда воздавали святой почетъ образцовымъ произведеніямъ древней Греціи, и предпочитали ихъ Восточ-

нымъ картинамъ. Всѣ художники, до Рафаэля, воодушевлялись безчисленными статуями и картинами, которыя всегда были передъ ихъ глазами въ Римѣ. Это служитъ доказательствомъ, что стиль Римской школы былъ чистъ, выраженія ясны, сильны и благородны, драпировка изящная, сохранившая слѣды настоящей древней живописи.

Христіанскія гробницы въ Римѣ исполнены, буквально, въ стилѣ древнихъ гробницъ языческихъ. Изображали ли Моисея, ударяющаго жезломъ въ скалу, или Іисуса, входящаго въ Назаретъ съ учениками — кисть и рѣзецъ во всемъ подражали древнимъ миѳологическимъ изображеніямъ. Много такихъ произведеній и теперь находится въ Римѣ. Нѣтъ даже причины думать, чтобы Римскія картины, рисованныя на деревѣ въ эту эпоху, не были подражаніями древнимъ картинамъ.

Римъ всегда обладалъ множествомъ прекрасныхъ образцовъ; грабежи, пожары, разрушенія всякаго рода не могли уничтожить ихъ вполнѣ. Самые набѣги Готовъ не были таковы, какими ихъ обыкновенно представляютъ: варвары воевали съ людьми, а не съ искуствами; множество фактовъ служитъ тому доказательствомъ. Самое гоненіе художниковъ заставляетъ ихъ болѣе любить свое искуство, и, очистивъ вкусъ, возноситься къ предметамъ болѣе высокимъ.

ВЪ ВЕНЕЦІИ.

Въ Венецію искуства перешли съ Востока, и живопись терпѣла болѣе сильное вліяніе отъ художниковъ Константинопольскихъ, нежели отъ живописцевъ Римскихъ и Флорентійскихъ. Картины Венеціанъ, подобно Восточнымъ, отличаются блескомъ и изысканностью колорита; чего причиною было цвѣтущее положеніе Венеціи, ея богатства и

роскошь, пробудившія въ художникахъ ту безпрерывную, пожирающую дѣятельность, которая образуетъ великихъ колористовъ, заставляя ихъ истощать всѣ средства механизма живописи къ быстрѣйшему и, слѣдовательно, менѣе сложному выполненію картинъ. Изучивъ внимательно свѣтоположеніе, Венеціане сдѣлались главою новѣйшей теоріи тѣней. Судя по сохранившимся произведеніямъ первоначальной школы, съ достаточною истиною можно заключить, что она въ самыя отдаленныя времена оставила доказательства тщательнаго изученія колорита и правильнаго свѣтоположенія, заимствуя нѣкоторыя правила его у Константинопольскихъ художниковъ.

ВО ФЛОРЕНЦІИ.

Кажется, Флорентійцы занимались живописью въ средніе вѣка не съ такимъ успѣхомъ, какъ художники Венеціи, Болоньи, Рима и Неаполя, и хотя Флорентійца Чимабуэ долго почитали первымъ по времени живописцемъ во всей Италіи, однакожъ, въ самой Флоренціи были извѣстны нѣкоторые художники еще до его появленія, т. е. до 1240 года.

Очень вѣроятно, что энтузіазмъ Флорентійцевъ къ изученію древней литературы, пробудившійся во Флоренціи гораздо ранѣе эпохи Медичисовъ, образовалъ въ художникахъ того времени вкусъ поэтическій и изобрѣтательный, болѣе всего цѣнившій выразительность. Для этого не нужна была помощь Грековъ и Римлянъ: довольно было одного воображенія, соединеннаго съ знаніемъ страстей; да и сами художники, уклоняясь мало по малу отъ первоначальныхъ правилъ, успѣли усовершенствовать болѣе свои произведенія. Такимъ образомъ, въ ихъ школѣ явились изображенія истинныя и выразительныя, которымъ подражали послѣдующіе

живописцы, и лица, снятыя съ природы, внушенныя здравымъ сужденіемъ и живою чувствительностью. Въ этой же школѣ получила начало графическая точность, образовавшая въ послѣдствіи Вероккіо, Микель-Анджело, Леонарда и другіе сильные таланты, прославившіе Тоскапу.

ВЪ СѢВЕРНОЙ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПѢ.

У Западныхъ и Сѣверныхъ народовъ нѣтъ почти ни одного слѣда живописи среднихъ вѣковъ; время ихъ разрушало, безпечность не берегла, зависть или невѣжество старались замѣнять ихъ новѣйшею живописью. Впрочемъ изъ малочисленности картинъ не должно заключать, что искуства на Сѣверѣ не были обработываемы вовсе. Живопись вездѣ и всегда употреблялась для украшенія храмовъ и дворцовъ. Частныя лица, правда, не обладали тогда богатыми собраніями картинъ, но въ церквахъ, монастыряхъ и большихъ зданіяхъ, вѣроятно, находились произведенія не однихъ чужеземцевъ. Извѣстно, что живопись и скульптура идутъ параллельно съ архитектурою. Если, начиная съ Египтянъ до нашихъ временъ, украшали зданія рѣзьбою, золотыми изваяніями и коврами; то неужели была забыта живопись? Исторія говоритъ, что это искуство существовало во всѣ времена. Князья и епископы ободряли и покровительствовали живописцевъ. При Карлѣ Великомъ, умѣвшемъ дорожить ими, въ Германіи, Англіи, Франціи, вездѣ возвышались церкви, аббатства и украшались богатыми мозаиками и большими картинами. Въ монастыряхъ многіе иноки ревностно занимались живописью, и поддерживали въ искуствѣ оригинальность идей и красоту выполненія. Похвалы самыхъ строгихъ судей вкуса того времени картинамъ, которыя вездѣ выставлялись, служатъ достаточнымъ

тому свидѣтельствомъ. Одни молитвенники и рукописи занимали собою многихъ художниковъ.

Лучшимъ изъ остатковъ искуствъ этой эпохи можно почесть картину, сдѣланную во Франціи, въ аббатствѣ Клюни, 800 лѣтъ тому назадъ. Вотъ что говоритъ о ней г. Ленуаръ въ своемъ сочиненіи о древнихъ Французскихъ памятникахъ: «На прекрасномъ куполѣ аббатства Клюни, сдѣланномъ во вкусѣ купола церкви Св. Софіи въ Константинополѣ, находится картина, написанная назадъ тому 800 лѣтъ. Картина эта выполнена прекрасно; краски такъ свѣжи, что, кажется, только-что положены кистью художника. Іисусъ Христосъ представленъ сидящимъ на облакахъ; одной рукой Онъ держитъ Апокалипсисъ, другою указываетъ на небо — престолъ Свой. На четырехъ углахъ купола изображены быкъ, левъ, орелъ и человѣкъ; вся же огромная картина сдѣлана на золотомъ полѣ.

О ХАРАКТЕРѢ
И
ПРОИЗВЕДЕНІЯХЪ ЖИВОПИСИ
СРЕДНИХЪ ВѢКОВЪ.

Христіанство въ XIII столѣтіи, освободясь отъ угнѣтеній, могло открыть для искуства свободный входъ въ церкви и монастыри. Искуство писать небольшія картины распространилось изъ Константинополя въ Римъ и на Сѣверъ. Вездѣ являлись изображенія Святыхъ, Апостоловъ и событій Священнаго писанія. Живопись, потрясенная иконобор-

цами, снова возстала, подъ покровительствомъ Соборовъ. Начали собирать остатки искуствъ; древнѣйшія произведенія христіанскаго ваянія и живописи стали предметомъ изученія, и все, что сохранилось отъ языческой древности уже не подвергалось опасности быть вполнѣ истребленнымъ. Произведенія христіанской живописи среднихъ вѣковъ заслуживаютъ полнаго вниманія художника и любителя. Геній Рафаэля и первые художники XVI столѣтія, которыхъ дарованія признаны всѣми, оцѣнили ихъ лучше, нежели ученые труженики и теоретики. Въ этихъ произведеніяхъ заключены всѣ типы, разработаны всѣ идеи христіанскаго искуства, которыя, въ послѣдствіи, были трактованы великими художниками новѣйшихъ школъ. Изъ нихъ, Рафаэль и другія знаменитости почерпнули болѣе идей для новой живописи, чѣмъ формъ у древняго классическаго искуства Грековъ и Римлянъ.

Характеръ изображеній въ этой живописи весьма замѣчателенъ. Нельзя не замѣтить въ большихъ мозаикахъ и даже въ изваяніяхъ того времени вкуса и важной простоты древней Греціи. Не смотря на неправильности нѣкоторыхъ фигуръ, поражающія нормальный глазъ геометра, большая часть изображеній Спасителя и Апостоловъ исполнены истинной красоты: правильныя черты лица, нѣжная драпировка, кроткое величіе взоровъ — все восхищаетъ критика, разсматривающаго эти произведенія. Пантомимы, выражающія дѣйствія, ясны, естественны и понятны не только въ картинахъ, приложенныхъ къ рукописямъ Теренція, которыя сдѣланы при Константинѣ Великомъ и хранятся въ Ватиканѣ, но и въ другихъ, не такъ важныхъ произведеніяхъ въ этомъ родѣ. Сюжеты легко понимаются, даже издали; нѣтъ ни безполезныхъ движеній, ни двусмысленностей, ни изысканныхъ выраженій. Наконецъ, начиная съ

святой важности защитниковъ Евангелія, съ благочестиваго самоотверженія дѣвъ и мучениковъ, отъ свирѣпой наружности палача до цѣломудреннаго величія Богоматери—всѣ изображенія невольно заставляютъ задумываться и могутъ принести много пользы для наблюдательнаго художника.

Рисунокъ живописи среднихъ вѣковъ, не имѣя ни смѣлости, ни изысканности новѣйшихъ произведеній, отличается геометрическою пропорціональностью. Головы сообразны со всѣмъ тѣломъ; всѣ члены отличаются правильностью длины и ширины, а движенія непринужденностью. Во всѣхъ этихъ картинахъ видна простота природы. Замѣтимъ, что немногія изъ нихъ, сохранившіяся въ кабинетахъ, удержали свой первобытный колоритъ, потому что въ эту эпоху старались ихъ оживлять, покрывая лакомъ. Вообще весьма рѣдко можно найти картины, или древнія или готическія, которыя бы сохранились въ своемъ первобытномъ видѣ, безъ перемѣны.

Живопись, какъ уже упомянуто было, введена въ Италію и сѣверную Германію Греческими художниками; но природа, народный характеръ, климатъ и религія произвели совершенно различныя слѣдствія. У народа съ воображеніемъ живымъ и пламеннымъ, одареннаго любовію ко всему прекрасному, живущаго посреди роскошной природы и драгоцѣнныхъ памятниковъ искуствъ, живопись должна была процвѣтать преимущественно. И въ самомъ дѣлѣ, въ Италіи она произвела прекраснаго болѣе, нежели гдѣ либо. Въ Германіи, напротивъ, старинные учители употребили, сколько могли, убѣжденій и угрозъ, чтобъ уничтожить эту внутреннюю жизнь и чувства души.

Число произведеній этой эпохи весьма значительно. При Леонѣ I-мъ (въ 441), была сдѣлана большая мозаиковая икона въ церкви Св. Павла, на дорогѣ въ Остію. Портреты сорока двухъ первыхъ Епископовъ, находящіеся въ этой соборной церкви, написаны также въ V и IV столѣтіяхъ. Въ это время занимались болѣе мозаиковыми и восковыми картинами. Гораздо позже, въ концѣ VI столѣтія, найдены были картины, на которыя смотрѣли, не какъ на произведенія рукъ человѣческихъ, но какъ на произведенія ангеловъ и небесныхъ духовъ. Между ними отличается прекрасное изображеніе Спасителя; оно благоговѣйно хранится въ алтарѣ. Извѣстно, сколько было споровъ, точно ли Евангелистъ Лука былъ живописцемъ. Въ Римѣ приписываютъ ему изображеніе Святой Маріа Maggiore, Святой Маріа del Popolo, и Святой Маріа d'Araceli, которая хранится въ гротѣ Феррата, близъ d'Araceli. Одинъ изъ древнѣйшихъ памятниковъ есть распятіе; оно хранится въ церкви Св. Троицы, во Флоренціи, съ 1003 года.

Новѣйшая живопись.

Первобытная школа живописи въ Италіи, отъ Чимабуэ до Леонарда да Винчи и Микель-Анджело.

—

Въ половинѣ XIII столѣтія живописью занимались преимущественно въ Италіи; Пиза, Сіенна, Венеція, Миланъ, Болонія, Парма, Кремона и Флоренція имѣли своихъ художниковъ и, нѣкоторымъ образомъ, свои школы, которыя разнились одна отъ другой идеями, выборомъ предметовъ и особеннымъ вкусомъ въ сочиненіяхъ и исполненіи. Флорентійскій уроженецъ Чимабуэ, обыкновенно почитаемый родоначальникомъ новѣйшей живописи, имѣлъ многихъ предшественниковъ, которыхъ нельзя почесть менѣе его замѣчательными. Старинныя произведенія Гвидо да Сіенна, Джіунта-Пизано, работавшаго въ Ассизѣ, въ 1230, Бонавентуры, Берлингіери да Лука, извѣстнаго въ 1235, Никола ди Сан-Джіордіо, писавшаго въ Феррарѣ въ 1240, Гвидо да Вентура и Урсоне, извѣстныхъ въ Болоніи около 1248, и портретиста Тулліо ди Перуджіо, работавшаго въ 1219, заслуживали вниманіе не по одной своей древности. Андреа Тафи и Буффальмако были также предшественниками Чимабуэ, родившагося въ 1240 г. Этотъ художникъ, на котораго какъ на чудо смотрѣли современники, ввелъ вѣрность въ пропорціи и далъ своимъ картинамъ значительную степень силы и выразительности. — Ученикъ его Джіотто ди Бондоне превзошелъ его, и ввелъ въ свои созданія неизвѣстную дотолѣ грацію; онъ былъ другъ Данта

и Петрарки, и, кромѣ живописи, занимался исторіею искуства, ваяніемъ, архитектурою, мозаикою и миніатюрою. Бонифацій VIII призвалъ его въ Римъ; здѣсь онъ нарисовалъ славную Navicella. — Его преемники были: Таддео Гадди, Стефано Мазо и Симонъ Мемми; послѣдній оставилъ намъ прекрасные портреты Петрарки и Лауры. — Только при Мазаччіо ди Сан-Джіованни началъ проясняться вполнѣ мракъ среднихъ вѣковъ; казалось, занималась новая заря для живописи. Мазаччіо былъ для живописи тѣмъ же, чѣмъ Донателло для ваянія; въ его произведеніяхъ есть оригинальность и метода. Ученики его рисовали масляными красками, но только на деревѣ, или аль-фреско; рисовать на полотнѣ начали гораздо позже. Паоло Учелло, первый преподалъ теорію перспективы. Лука Синьорелли, занявшійся одинъ изъ первыхъ изученіемъ анатоміи, и Доминикъ Гирландаіо были оба замѣчательные художники; но живопись этого времени еще далеко не достигала того совершенства, къ которому въ послѣдствіи повелъ ее геній двухъ необыкновенныхъ людей, Леонарда да Винчи и Микель-Анджело.

Первымъ основателемъ Римской школы живописи почитается миніатюрный живописецъ Одериджи, умершій въ 1300 г.; онъ украсилъ многія рукописи маленькими картинками, которыя были тогда въ большомъ употребленіи. Его братъ Гвидо-Пальмеруччи, Піетро Каваллини и Джентиле да Фабріано были извѣстнѣйшіе изъ его преемниковъ. Замѣчательно, что въ эту эпоху, большая часть живописцевъ помѣщали на своихъ картинахъ объяснительныя надписи. Піетро Ванучи, родившійся 1446 г., сообщилъ Римской школѣ характеръ благородства, пріятности, естественности и благочестія, который она всегда сохраняла. Великому ученику Ванучи — Рафаэлю суждено было превзойти всѣхъ своихъ предшественниковъ, и уничтожить все то, что было сухаго и безполезнаго въ ихъ теоріяхъ.

Венеція подражала Восточнымъ художникамъ. Андреа да Мурано и Викторъ Карпакоіо суть древнѣйшіе изъ Венеціянскихъ живописцевъ. Джіованни и Жантиль Беллино стоятъ въ головѣ Венеціянской школы. Первый родился въ 1424 и умеръ въ 1514; второй трудился долгое время въ Константинополѣ, при Мухаммедѣ II; эти два живописца внесли въ свою школу блестящія краски Востока; въ ихъ стилѣ есть простота и симметрія; но они не возвышаются до идеальности. Знаменитый Андреа Мантенья, родившійся въ 1431, въ Падуѣ, умершій въ 1506, первый посвятилъ себя изученію древнихъ классическихъ художниковъ.

Школа Ломбардская не имѣла постояннаго мѣстопребыванія; она находилась въ Болоніи, и, еще прежде, въ Имола, Конто, Феррарѣ, Моденѣ, Реджіо, Пармѣ, Мантуѣ и Миланѣ. Алигьери, Алгизи, Косимо Тура, Эрколэ Гранди и, въ послѣдствіи, Доссо-Досси суть знаменитые ученики Феррарской школы.

Вкусъ среднихъ вѣковъ, вѣроятно, сохранялся долгое время въ разныхъ странахъ Европы. Вліяніе новыхъ идей и новыхъ обычаевъ, которые распространялись у народовъ Италіи и сѣверной Европы, постепенно его вытѣсняли. Наконецъ Флоренція ввела новый стиль живописи и улучшила многія вѣтви искуства. Въ ней распространилась вольность изображенія, рѣшительно забывшая правила древности; эта смѣлость была тѣмъ опаснѣе, что служила для художниковъ вѣрнымъ путемъ къ богатству и извѣстности. Живопись новѣйшая болѣе и болѣе отдѣлялась отъ древней. Флоренція прославилась тогда новыми постановленіями и образованностью. Эта рождающаяся республика, покровительствуемая Медичисами, возвысилась надъ всею Италіею. Искуства уже упадали въ Венеціи, Болоніи, Неаполѣ и самомъ Римѣ; Флоренція же съ гордостью насчитывала толпу новыхъ живописцевъ, новыхъ ваятелей. Такимъ

образомъ, когда искуство угасло въ Греціи, Тоскана, гордясь своими успѣхами и не нуждаясь въ пособіи иностранцевъ, дала живописи особенное направленіе. Она была ознаменована появленіемъ величайшихъ въ мірѣ живописцевъ, которые вдругъ возвели искуство на высшую степень совершенства.

Хотя Леонардо да Винчи явился прежде Анджело, но вліяніе послѣдняго такъ было сильно, что, запечатлѣвъ Флорентійскую школу своимъ неизгладимымъ характеромъ, онъ привелъ нѣкоторымъ образомъ въ забвеніе высокій стиль великаго, но скромнаго Леонарда.

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО.

Усилія Джіотто, Липпи, Мазаччіо, Джіованни да Фіезоле, Луки делла Роббіа, и многихъ другихъ, предвѣщали новому Тосканскому искуству чистую и неоспоримую славу. Цѣль Флорентійской республики была почти достигнута; и если бы къ такимъ прекраснымъ началамъ, по которымъ искуство шло просто, безъ всякихъ притязаній, если бы къ великому дарованію Микель-Анджело присоединялось изученіе древности, которой памятники украшали Италію, то Флоренція могла бы сдѣлаться для искуствъ новыми Аѳинами. Но извѣстно, что около 1470 года, и, можетъ быть, еще ранѣе, Доминико дель Гирландаіо и другіе Флорентійскіе художники начали удаляться отъ простаго и естественнаго вкуса древнихъ.

Микель-Анджело, ученикъ Гирландаіо, съ самаго дѣтства отличался суровымъ вкусомъ и меланхолическимъ характеромъ. Онъ очень рано началъ изучать свое искуство и, кажется, не будучи принужденъ долго бороться съ бѣдностью, скоро нашелъ себѣ покровителей. Отличительная черта дарованія Микель-Анджело состояла въ наклонности къ изображеніямъ фантастическимъ, страннымъ. Любовь къ необыкновеннымъ предметамъ заставила его полюбить

Дантову поэму, которую онъ зналъ наизустъ. Подъ вліяніемъ этого чувства, онъ устремился преимущественно къ сюжетамъ гордаго и могучаго характера; подкрѣпляемый успѣхами и великими надеждами, онъ скоро возвысился въ постоянныхъ трудахъ, предпринятыхъ для достиженія одной неизмѣнной цѣли: соединить знаніе видимыхъ формъ съ изученіемъ чувства, естественность—съ мечтательностью, простоту — съ выразительнымъ выполненіемъ. Но, должно замѣтить, что Микель-Анджело произвелъ мало, или лучше, совсѣмъ не производилъ картинъ, въ которыхъ единство дѣйствія и связь интереса образовали бы одно поэтическое цѣлое, которое плѣняетъ и трогаетъ насъ въ нѣкоторыхъ картинахъ Пуссена и другихъ знаменитыхъ композиторовъ.

Въ произведеніяхъ его нѣтъ ничего слабаго, ничего обыкновеннаго; если онъ не интересуетъ содержаніемъ, то изумляетъ огромностью размѣра и смѣлостью стиля. Его картины отличаются благородною симметріею расположенія, величіемъ линій; творенія его просты и ясны, и всегда, независимо отъ поразительнаго характера фигуръ, носятъ физіономію суровую, благородную и занимательную. Но не въ этомъ одномъ состоитъ истинное величіе произведенія. Была ли метода Микель-Анджело основана на хорошихъ началахъ? Этотъ вопросъ имѣетъ мало отношенія съ тою частію, въ которой теперь разсматриваемъ этого необыкновеннаго человѣка. Только въ рисункѣ видѣнъ геній и сила Микель-Анджело; только въ рисункѣ видно, что этотъ живописецъ - ваятель былъ одаренъ геніемъ возвышеннымъ, рѣдкою силою воображенія и полною самобытностью. Между тѣмъ, почти нѣтъ ничего истинно-прекраснаго въ его изумительныхъ образахъ, ничего вполнѣ вѣрнаго, великаго, изящнаго въ безконечно разнообразныхъ движеніяхъ и тѣлоположеніяхъ его фигуръ, въ множествѣ контуровъ и, наконецъ, характеровъ, столь дерзкихъ, свободныхъ и оригинальныхъ. Не смотря на то, вліяніе, про-

изводимое твореніями Микель-Анджело, едва-ли ослабѣло еще въ наше время; и это весьма естественно, когда его именемъ запечатлѣно множество картинъ, колоссальныхъ изваяній и зданій, которымъ нѣтъ въ наше время подобныхъ, такъ что невольно ужасаемся подходя къ такимъ гигантамъ.

Господствующее качество въ немъ есть неизъяснимая любовь къ оптической огромности рисунка и перспективы, а слѣдовательно — линій и плановъ фигуры. Извѣстно, что правильность перспективы трогаетъ и изумляетъ, а огромность формъ внушаетъ почтеніе и обольщаетъ глазъ цѣнителя. Почти всѣ изображенія Микель-Анджело сдѣланы съ свойственнымъ ему знаніемъ анатоміи и мало общимъ чувствомъ; говоримъ — почти всѣ, потому что въ его знаменитомъ Страшномъ Судѣ есть фигуры, весьма уступающія въ достоинствѣ другимъ изображеніямъ, выполненнымъ по его методѣ. Если сюжетъ простой, обыкновенный, но выполненный съ чувствомъ, можетъ привлечь и плѣнить, то, конечно, картина, въ которой волшебство линій и художественность перспективы соединены съ смѣлою выразительностью и необыкновенною энергіею, должна производить успѣхъ изумительный. Присоедините къ этому колоссальность формъ, знаніе анатоміи, величественные характеры, ужасающія физіономіи, странную драпировку, и вы будете имѣть точную идею о произведеніяхъ этого рѣдкаго художника. Главное достоинство его состоитъ въ искуствѣ энергически изображать всѣ формы; передавать вѣрно планы, линіи, черты лица, давать всему жизнь, движеніе и магически развивать предметы въ тѣсной рамѣ; онъ привыкъ торжествовать надъ препятствіями и искалъ преградъ, зная, что слава увѣнчаетъ его успѣхи. Микель-Анджело, какъ о немъ хорошо замѣтили, кажется, имѣетъ только одинъ образецъ для всѣхъ своихъ произведеній. Вездѣ однѣ формы, тѣ же мускулы, тѣ же кости. Знакомый

съ живописною практикою анатоміи, игрою кисти онъ умѣлъ давать жизнь тяжелымъ костянымъ остовамъ, этимъ скелетамъ, покрытымъ поддѣльными мускулами; но направленіе, которое онъ давалъ всѣмъ ихъ членамъ, ложно, невѣроятно. Всегда смѣлый и самобытный, онъ изображаетъ часто предметы самые незначащіе. Нѣтъ ни жилы, ни черепка, которой бы не былъ изображенъ рѣзкими чертами, не былъ слѣдствіемъ размышленій. Вся эта міологія конечно изумляетъ зрителя, но она идеальна; всѣ энергическія движенія произведены рукою мастера, но не истиннаго художника и друга природы. Такимъ образомъ, для зрителей, чуждыхъ искуства, знаменитый мастеръ представляетъ только страшные колоссы, совершенно неизвѣстнаго рода, покрытые множествомъ мускуловъ, въ которыхъ не повторяются ни украшенія, ни гибкость, ни свободная механика природы. Во время появленія Микель-Анджело, уроки Леонарда да Винчи и Перуджино пріобрѣли еще немногихъ послѣдователей, и, такимъ образомъ, положеніе искуства не долго было неопредѣленнымъ. Когда Анджело явился съ своими исполинскими произведеніями, предписалъ свои смѣлыя правила для живописи и ваянія, и когда, вмѣсто нѣжнаго, естественнаго колорита, употреблявшагося въ Миланѣ и Римѣ, бросилъ на полотно краски суровыя и смѣлыя, и произвелъ неизвѣстныя дотолѣ картины; тогда всѣ живописцы, всѣ ваятели устремились подъ знамя новаго генія. Флоренція торжествовала такимъ дивнымъ успѣхомъ, и вся Италія покорилась направленію, которое испытали въ послѣдствіи искуства цѣлой Европы.

Стиль Леонарда, какъ и стиль Рафаэля, были какъ бы двумя оплотами противъ бурнаго потока Микель-Анджелова вліянія. Но часто, стиль смѣлаго Флорентійца прорывалъ эту плотину, и если бы чистое, дѣвственное искуство Леонарда и правильный, выразительный стиль Рафаэля не смягчали его манеру, живопись, безъ сомнѣнія, по-

страдала бы еще болѣе, отъ тяжелыхъ, заученыхъ и монотонныхъ принужденностей. Корреджіо также старался уничтожить этотъ ложный блескъ; скромностью своихъ идей, прелестью трогательныхъ выраженій, непринужденностью кисти старался онъ возвратить искуство въ его границы. Между тѣмъ, тысячи мелкихъ талантовъ, тысячи подражателей пародировали новую манеру могучаго главы школы; отъ того во всѣхъ ихъ картинахъ видна изысканность и всѣ недостатки, происходящіе отъ дурнаго вкуса и необразованной смѣлости.

Конечно, въ картинахъ рисунокъ выигралъ со стороны правильности и перспективы, но лишился простоты; пріобрѣлъ смѣлость и энергію, а потерялъ истину и оригинальность. Анатомію изучали для хвастовства; красота формъ была изыскана; художникъ стоялъ выше условій и законовъ своего искуства; сочиненіе было предоставлено его своеволію, которое умѣрялось только случайнымъ разсмотрѣніемъ древнихъ образцовъ.

Микель-Анджело былъ самымъ затѣйливымъ вводителемъ новостей; это можно заключить изъ того, сколько пріобрѣлъ онъ сначала и сколько находитъ теперь себѣ поклонниковъ. Если правила его не забыты до сихъ поръ, то, вѣроятно, скажутъ, что они были весьма плѣнительны. Нѣтъ, они не были таковы. Причина этого предубѣжденія состояла въ неточности теорій. За блескомъ торжества послѣдовалъ мракъ невѣжества, и если художники подражаютъ еще Микель-Анджеловой манерѣ, то единственно для того, чтобъ скрыть бѣдность своей кисти, и имѣть перевѣсъ надъ самоучками. Хорошо пріобрѣсть его силу, но не его манеру; необходимо знать, какъ онъ, перспективу, но не должно подражать его изысканности и грубымъ ошибкамъ. Наконецъ самые подражатели его дѣлаются столь ничтожны, сколько высокъ, гордъ и самобытенъ самъ Микель-Анджело.

Въ сѣверной Италіи, Германіи и Франціи, ранѣе нежели въ другихъ странахъ, выказались дурныя слѣдствія вкуса Микель-Анджело. Съ эпохи его появленія вкусъ относительно живописи исказился, сдѣлался изысканнымъ; прежде онъ былъ только слабъ, холоденъ.

Въ сѣверныхъ областяхъ всѣ картины сдѣланы во вкусѣ школъ Флорентійскихъ; во всѣхъ церквахъ, монастыряхъ, домахъ видна метода Микель-Анджелова, которую толпы Нѣмцевъ и Французовъ такъ дурно изучили въ Римѣ.

Ясно, что колоссальная извѣстность Микель-Анджело, равно какъ и величіе и смѣлость его стиля, имѣли большое вліяніе на самаго Рафаэля и Леонарда. Въ рисункахъ послѣдняго, выставленныхъ на споръ съ произведеніями Микель-Анджело въ большой залѣ Флорентійскаго Совѣта, виденъ еще Флорентійскій вкусъ; и, можетъ быть, Леонардо, чтобъ воспламенить и возвеличить свой стиль, ввелъ бы мало по малу въ свои произведенія ложную теплоту и энергію, если бы не удалялся отъ Микель-Анджело, желая лучше сохранить свой талантъ. Рафаэль чувствовалъ преимущество, какое могъ извлечь изъ картинъ Флорентинца, и воспользовался имъ. Но кто скажетъ, что это и не повредило ему? Его Преображеніе, Святое Семейство, Моисей, (находящійся въ Римѣ, въ соборѣ Св. Августина) показываютъ Рафаэля его подражателемъ; самъ Микель-Анджело старался увлечь за собою своихъ знаменитыхъ соперниковъ. Однажды онъ пришелъ къ Рафаэлю посмотрѣть на его занятія въ галлереѣ Farnesina и увидѣлъ тамъ одного Даніэля Вольтера. Что же сдѣлалъ Микель-Анджело? Желая изумить цѣломудреннаго Урбинскаго живописца, онъ нарисовалъ на стѣнѣ колоссальную голову, какъ будто упрекая Перуджинова ученика за его скромную манеру. Но отъ чего никто не осмѣлился сказать, что эта голова Микель-Анджело только колоссальна и надута? Будучи сдѣлана

рукою смѣлою, она вскружила бы голову другому живописцу, не такому, каковъ Рафаэль, и не просвѣтила, не научила бы его истинѣ. — Въ самомъ дѣлѣ, что такое огромность?.. что такое высокій стиль въ живописи?.. Но здѣсь не мѣсто разрѣшать такой вопросъ; довольно сказать, что Микель Анджело плѣнялъ и удивлялъ умы и вкусы, можно прибавить, не колебля его славу, что онъ старался всѣми средствами распространить свой вкусъ и свою манеру.

Когда Рафаэль нарисовалъ al fresco въ церкви Св. Августина своего Моисея, Микель-Анджело сказалъ, что одна нога этой фигуры стоила болѣе, нежели вся картина. Эти слова дѣлаютъ честь справедливому характеру Микель-Анджело; но должно замѣтить, что нога сдѣлана рѣшительно въ его вкусѣ. Пусть истинные художники разсмотрятъ безъ предубѣжденія эту ногу, и тогда они согласятся, что, не будучи образцомъ, который бы могъ сравниться съ ногами античными, она напротивъ выпукла, тяжела, не естественна и сдѣлана во вкусѣ Флорентійскомъ, вмѣсто того, чтобъ быть слѣдствіемъ ученаго разсматриванія природы. Таково слѣдствіе всѣхъ подражаній. Такимъ образомъ, Микель-Анджело умѣлъ возвыситься надъ своими соперниками; и Рафаэль и Леонардъ были нѣсколько обольщены его теоріями.

Микель-Анджело, говоритъ Пуччини, будучи болѣе подражателемъ Грековъ, нежели ихъ ученикомъ (но и этому мудрено повѣрить, взглянувъ на его произведенія), самъ предсказалъ ударъ, который его подражатели должны были нанести живописи и ваянію. Можно сказать, что они болѣе старались пріобрѣсть славу анатомиковъ, нежели живописцевъ или скульпторовъ. Отъ того ихъ произведенія суть пустая выставка мускуловъ и натянутыхъ движеній; таковы картины Сальвіати, Анджело Бронзино, Александра Аллори, Зуккери, Альдини Поппи, которые не только погрѣшаютъ въ драпировкѣ и неодушевленномъ, сѣромъ и пепельномъ коло-

ритѣ, но и не смотря на свое знаніе и изученіе, еще не выходятъ изъ круга художниковъ вычурныхъ; а все въ слѣдствіе владычествовавшаго у нихъ мнѣнія, что рисовать можно и должно отъ самихъ себя, безъ образцовъ.

Такимъ образомъ, Флорентійская школа, вполнѣ созданная могущественнымъ геніемъ Анджело, отличается характеромъ смѣлымъ, высокимъ, но изысканнымъ. Въ этой школѣ легкость и небрежность заступили мѣсто граціи, а высокости стиля недоставало изящной простоты и естественности.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.

Леонардо да Винчи, будучи двадцатью двумя годами старѣе Микель-Анджело, часто боролся съ этимъ ужаснымъ соперникомъ; но Микель-Анджело торжествовалъ. Пламенная молодежъ Флоренціи, удивляясь Леонарду, слѣдовала и за его славнымъ противникомъ, такъ что Миланскій живописецъ, котораго одно вліяніе сохраняло въ искуствѣ цѣломудренность, грацію, чистоту и истинное знаніе, не могъ образовать господствующей школы. Многіе изъ его собственныхъ учениковъ, удаляясь отъ него, приблизились мало по малу къ Тосканскому стилю, который быстро распространялся по всей Ломбардіи и Италіи. Услуги, оказанныя искуству безсмертнымъ Леонардомъ, были всегда уважаемы всѣми знатоками. Самъ прихотливый Рубенсъ написалъ ему похвальное слово, и всѣ вычурные художники признавали его рѣдкій и высокій талантъ. Дѣйствительно, талантъ Леонарда соединенъ съ такимъ цѣломудреннымъ нравомъ, онъ въ одно время такъ чистъ и выразителенъ, картины его такъ отчетливы, живы, что самые строгіе цѣнители прельщаются ими.

Леонардо особенно тщательно отдѣлывалъ рисунокъ и распространилъ математическую или простую теорію тѣней, болѣе всѣхъ новѣйшихъ художниковъ.

Леонардо заслужилъ удивленіе, одушевленіемъ и живою выразительностью своихъ изображеній. Не говоримъ о той жизни, которая должна была естественно проистекать изъ его умѣнья рисовать; говоримъ о выраженіи лицъ и страстей.

Подражатели Леонардо, не обладавшіе его знаніями, его строгою точностью въ контурахъ, планахъ и эскизахъ, никогда не сравнялись съ своимъ учителемъ, и часто заслуживали порицаніе. Не смотря на то, вліяніе этого живописца было велико; изученіе его рисунковъ образовало многихъ художниковъ. Прекрасное соединеніе тѣней, нѣжность формъ, ихъ чистота, естественность, неизъяснимая грація, скромная улыбка его дѣвъ и дѣтей, одушевленный характеръ его мужескихъ лицъ, положенія истинныя, разнообразныя и свойственныя сюжету, вѣрность его драпировки, нѣжность кисти, увлекли за нимъ значительное число живописцовъ.

Леонардо не ораторъ, съ энтузіазмомъ высказывающій свои мысли волнующейся толпѣ: онъ другъ, говорящій съ нами пріятно, но краснорѣчіемъ живымъ и трогательнымъ. Онъ по насъ, потому что не натянутъ, безъ претензій; онъ проникаетъ къ намъ въ сердце, потому что естественъ и исполненъ чувства. Онъ дѣлаетъ изъ живописи языкъ ясный, энергическій, нѣжный; и каждый разъ, разсматривая наединѣ его картины, мы слышимъ ихъ говорящими, понимаемъ ихъ, любимъ ихъ, и съ сожалѣніемъ отъ нихъ отходимъ.

Изъ учениковъ его, Луини умѣлъ присоединить стиль Рафаэля къ пріемамъ своего наставника; Андреа Салаини, Франческо Мелзи, Креди, Буджіардини, Сезаръ да Сесто, Маркъ Аджіоне, Паоло Ломассо и Баччіо делла Порта, болѣе извѣстный подъ именемъ Фра-Бартоломео, отличаются высотой мыслей и силою красокъ; нѣжный и чувствительный Андреа дель Сарто, Бальтасаръ Перуцци, и веселый

Раччи успѣли уже прославить эту школу еще до того времени, когда явился удивительный Микель-Анджело.

РАФАЭЛЬ САНЦІО Д'УРБИНО.

Рафаэль почитается главою Римской школы. Благородство и простота цѣлаго и отдѣльныхъ формъ, суть главные элементы Римской живописи, а колоритъ занималъ уже второстепенное мѣсто послѣ рисунка. Чистота, энергія, благородство, выразительность, искусное освѣщеніе, суровость стиля, которая, не исключала красоты, а напротивъ дѣлала ее еще болѣе могущественною; чистота драпировки: вотъ къ чему стремилась преимущественно эта школа.

Пьетро Перуджино, воспитанникъ Андрея Вероккіо, былъ учителемъ Рафаэля.

Рафаэль изучалъ древнихъ, и, кромѣ этого изученія, долженъ былъ бороться съ новымъ исполиномъ Флорентійскимъ. Онъ любилъ простоту и живую прелесть древнихъ образцовъ; но его увлекала тяжелая необходимость, поражать соперниковъ притязательныхъ, дерзкихъ, запальчивыхъ, ихъ же оружіемъ.

Этотъ великій живописецъ училъ, что истинная выразительность производится искусною группировкою фигуръ, изъ которыхъ каждая живетъ, движется. Онъ облагородилъ стиль своихъ предшественниковъ; въ обнаженныхъ формахъ ему подражаютъ столько же, какъ и Леонарду, а въ закрытыхъ, драпированныхъ еще болѣе. Независимо отъ этихъ качествъ, Рафаэль былъ выше всѣхъ живописцевъ въ расположеніи; и было ли это слѣдствіемъ изученія Римскихъ барельефовъ, или природнаго его чувства, искуство соединять всѣ части въ одно цѣлое чрезвычайно замѣчательно въ его картинахъ. Ни одинъ живописецъ не расположилъ бы лучше его двухъ фигуръ, напримѣръ, Мадонны съ младенцемъ; ни одинъ живописецъ не умѣлъ лучше группировать отдѣльныя части въ цѣломъ, и подробности въ частяхъ.

Изъ произведеній Рафаэля, писанныхъ альфреско въ Ватиканскомъ дворцѣ, превосходнѣйшими почитаются: Аѳинская школа, Парнассъ, Пожаръ въ Борго, и Чудо въ Болсенѣ. Другіе фрески, изображающіе событія Ветхаго Завѣта, отличаются величіемъ и оригинальностью. Изъ Фарнезинскихъ фресковъ примѣчательна исторія Психеи, а изъ картинъ, писанныхъ масляными красками, знамениты: Мадонна ди Санти-Систо, находящаяся въ Дрезденской галлереѣ; Мадонна делла Седіа; Мадонна Джардиньера, въ Парижѣ; Мадонна ди Фолиньо и Преображеніе, въ Римѣ; св. Цецилія, въ Болоніи.

Изъ учениковъ Рафаэля замѣчательны: оригинальный Джуліо Романо, старавшійся поддержать въ искуствѣ силу и живость своего наставника; но онъ не имѣлъ ни его ума, ни его дарованія. Задумчивый Франческо Пенни, называемый il Fattore, Лука Пенни, Піерино дель Вага или Піерино Буонакорзи, Джіованни да Удине, Полидоръ да Караваджіо, Пеллегрино да Модена, Баньяковалло, Винченціо ди Сан-Джиминьяно, Рафаэллино-даль-Колле, Тимотео делла Вите, Піетро делла Вите, Гарофало, Гауденціо Феррари, Джакомоне да Фаэнца, Пистойя, Андреа да Салерно, Винченціо Пагани, Бернардо Кателани, Маркъ Антоніо, Раймонди, Андреа Саббатини, Андреа ди Ассизи, и многіе другіе. Къ несчастію, они не долго руководствовались образцами своего геніальнаго наставника, и школа Рафаэля мало по малу исчезла.

Венеціянская школа.

Джіорджіонъ, Тиціано, Павелъ Веронезъ, Тинторетто, Парденоне, Бассано.

Венеціянская школа была главною школою колористовъ: основаніе ей положилъ знаменитый Барбарелли, прозванный Джіорджіономъ; но ея главою долженъ почесться

славный Тиціанъ Вечелліо. Правда, и прежде ихъ успѣхъ этой школы былъ приготовленъ двумя умными Венеціянцами, Іоанномъ и Жантилемъ Беллини, около 1495, которые были учителями Джіорджіона и Тиціана. Отъ Іоанна остались картины довольно высокаго стиля, просто и нѣжно нарисованныя. Но ученикъ его, Джіорджіоне, скоро превзошелъ своего учителя силою, разнообразіемъ, высокостью, и изяществомъ колорита, тогда какъ Тиціану отдавали преимущество въ истинѣ, свѣжести, въ чудныхъ, простыхъ и волшебныхъ эффектахъ, производимыхъ его кистью. Въ особенности славился Тиціанъ колоритомъ, въ чемъ не превзошелъ его ни одинъ живописецъ.

Послѣ этихъ великихъ учителей Венеціянская школа преимущественно не преставала славиться весьма искусными колористами, и примѣры славнаго Тиціана, который рисовалъ почти въ продолженіе цѣлаго полустолѣтія, образовали множество искусныхъ учениковъ. Парисъ Бордоне, Павелъ Веронезе, Тинторетто, Пальма старшій, Іаковъ Бассано, и многіе другіе слѣдовали наставленіямъ Джіорджіоне и Тиціана. Но послѣднія отрасли этой школы были уже далеки отъ первоначальнаго образца, и правила Венеціянскаго искуства не видно уже ни въ произведеніяхъ Антоніо Пеллегрини и Джіо Батиста Піацетта, ни въ картинахъ Либери.

Джіорджіоне былъ одинъ изъ тѣхъ людей, которые возвышаются собственными силами, безъ всякой посторонней помощи. Пылкій и естественный, великій и цѣломудренный, знаменитый колористъ оставилъ высокій примѣръ живописцамъ. Какихъ прекрасныхъ картинъ не произвелъ бы онъ, если бы смерть не похитила его въ цвѣтѣ лѣтъ? Замѣчательныя качества Джіорджіоне составляютъ сила красокъ, прозрачность тѣней, счастливое соединеніе свѣта и тѣни, богатство колорита. Фигуры картинъ своихъ

онъ одѣвалъ въ современныя одежды, и въ этомъ отношеніи стиль его остроумнѣе и разнообразнѣе стиля Тиціанова.

Тиціанъ составляетъ украшеніе Венеціи, какъ Микель-Анджело украшалъ Флоренцію. Онъ стоитъ въ числѣ достойнѣйшихъ живописцевъ; высокость, изобиліе, простота, жаръ и прелесть одушевляютъ его произведенія. Между тѣмъ, онъ не стремился къ истинной живописи выраженія, и это было причиною, что многіе, менѣе его даровитые художники, стоятъ выше его. Въ юности онъ былъ точнымъ и искуснымъ подражателемъ; высокимъ и самобытнымъ въ зрѣлыхъ лѣтахъ; сильнымъ и поэтическимъ въ старости; всегда нѣжнымъ и очаровательнымъ. Часто повторяли, что Тиціанъ неподражаемъ въ искуствѣ класть краски; каждый это видитъ. Всѣ копіи или гравюры съ картинъ Тиціана, въ которыхъ краски замѣнены свѣторасположеніемъ, служатъ яснымъ тому доказательствомъ. Кромѣ этого отличительнаго искуства, онъ замѣчателенъ еще удивительною простотою рисунка. Мало свѣдущій въ анатоміи, онъ изучалъ однако у Беллини правильно срисовывать оттѣнки и движенія природы. Часто въ его рисункѣ видна неуловимая прелесть; кисть его умѣетъ придавать естественность и оригинальность предметамъ подражанія, которые, какъ Греческія произведенія, бываютъ рѣзко сходны съ природою. Колоритъ его всегда живъ и естественъ, краски нѣжны, пріятны, роскошны, смѣлы, разнообразны, исполнены гармоніи. Онъ занимался историческою живописью, и былъ хорошимъ пейзажистомъ. Даже въ старости онъ сохранилъ свѣжесть своего дарованія. Аристотель и Аретинъ были постоянными его друзьями, и онъ счастливо провелъ дни своей долголѣтней жизни. Онъ много трудился для Испанскихъ храмовъ; изъ произведеній его замѣчательны: запрестольныя изображенія Страданій Апостола Петра; Взятіе Богоматери на небо, Тайная Вечеря, Венера, Вакханка, и ликъ Спасителя.

Паоло Веронезе былъ однимъ изъ величайшихъ Веніянскихъ живописцевъ. Онъ замѣчателенъ легкостью и живостью красокъ, перспективою рисунка, свѣжестію выполненія. Огромный его Бракъ въ Канѣ Галилейской соединяетъ всѣ эти качества.

Павелъ Веронезе не художникъ-философъ; это живописецъ, который довольствуется только искуствомъ. Онъ не проникаетъ въ глубь, но такъ свободенъ, рѣшителенъ, простъ и блестящъ въ исполненіи, такъ высокъ въ небольшихъ своихъ картинахъ, что производитъ удивленіе и часто отчаяніе въ живописцахъ, думавшихъ сравниться съ нимъ. Рисунокъ его всегда точенъ, дѣйствіе оживлено, фигуры одѣты живописно; въ лицахъ онъ разнообразенъ до безконечности, и бралъ дань, такъ сказать, со всего народонаселенія Венеціи. Скорость и ловкость, съ какими рисовалъ Павелъ Веронезе, поставляютъ его въ ряду съ лучшими живописцами.

Онъ оставилъ много изображеній Венеры и полунагихъ женщинъ. Полутоны въ нихъ превосходны; цвѣтъ тѣла нѣсколько красноватъ; но если не такъ вѣренъ природѣ и не такъ разнообразенъ, какъ у Тиціана, за то онъ живѣе его, одушевленнѣе.

Тинторетто пользуется справедливо заслуженною извѣстностью. Этотъ живописецъ полонъ огня, изобрѣтателенъ, смѣлъ. Онъ можетъ почесться ученикомъ двухъ школъ, Микель-Анджело и Тиціана. Онъ принялъ себѣ девизомъ рисунокъ перваго и колоритъ втораго: таковъ былъ характеръ его произведеній. Но не смотря на силу, огонь и удальство, составившія его славу, онъ не могъ ни превзойти своихъ образцовъ, ни даже сравниться съ ними. Наконецъ, съ Тинторетто случилось то, что бываетъ неизбѣжнымъ удѣломъ живописцевъ, которыхъ жаръ произведенъ болѣе воображеніемъ, нежели талантомъ: въ однѣхъ картинахъ онъ искусенъ и даровитъ, въ другихъ же ложенъ, неестественъ, становится ниже самаго себя.

Парденоне не такъ извѣстенъ, какъ Тинторетто; будучи ученикомъ Джіорджіона, онъ предпочиталъ энергическія лица мужчинъ нѣжнымъ изображеніямъ женщинъ. Колоритъ его чистъ, сюжеты сильны и сжаты. Жаль, что онъ произвелъ весьма немного.

Джакопо-Бассано, не смотря на все свое дарованіе, тщетно старался поддержать блескъ Венеціянской школы. Что касается до изображенія обычаевъ и одеждъ, онъ позволялъ себѣ всѣ вольности. Беретъ ли онъ сюжетъ изъ исторіи Іисуса Христа, вводитъ онъ огнестрѣльное оружіе. Рисуетъ ли онъ изображеніе Блуднаго Сына, — вы думаете увидѣть на первомъ планѣ молодаго человѣка, униженнаго бѣдностью, съ раскаяніемъ, надеждою и страхомъ ищущаго объятій престарѣлаго отца.... Ничего не бывало. Вы тутъ видите кухню, жирнаго теленка, вкусное жаркое, да въ добавокъ, въ глубинѣ картины, низенькаго сѣдобородаго старика, который обнимаетъ нищаго..... Но Бассано умѣлъ искусно рисовать животныхъ; его краски сильны, блестящи и вообще кисть его тверда, выразительна и одушевленна.

КОРРЕДЖІО.

Главою Ломбардской школы почитается Антоніо Аллегре, болѣе извѣстный подъ именемъ Корреджіо (родился въ 1494, умеръ 1534); онъ глубоко изучилъ гармонію красокъ, и далъ своимъ произведеніямъ столько прелести и оригинальности, что съ перваго взгляда на нихъ нельзя не назвать сверхъестественною кисть Корреджіо. Его Святая Ночь, Алтарь св. Франциска, св. Себастіанъ и св. Магдалина, находящіяся въ Дрезденѣ; св. Іеронимъ, въ Пармѣ; Христосъ въ Вертоградѣ, въ Испаніи; Амуръ, въ Вѣнѣ; — суть творенія, заслуживающія всеобщее удивленіе.

Корреджіо есть одинъ изъ тѣхъ прекрасныхъ геніевъ, которыми справедливо гордится Италія. Неизвѣстно, у какихъ художниковъ образовалъ онъ свое дарованіе. Кажет-

ся, одному себѣ одолженъ онъ всею своею знаменитостью. Всѣ его картины дышатъ необыкновеннымъ чувствомъ; не простыя произведенія кисти видны въ нихъ, но самъ Корреджіо, его душа отражена въ этихъ картинахъ.

Называть Корреджіо прелестнымъ живописцемъ, значитъ худо понимать его. Правда, гармонія его красокъ, расположеніе свѣта и тѣни, лица, исполненныя очарованія, высоко ставятъ этого художника; но его головы, его тѣла не имѣютъ истинной красоты и природы. Каждая изъ его картинъ въ самомъ дѣлѣ вообще граціозна; но нельзя сказать, чтобы въ нихъ уста, глаза, руки, и вообще всѣ части, взятыя отдѣльно, отличались истинною красотою и естественною прелестью. Надо замѣтить, что этотъ живописецъ, предаваясь собственному чувству, удалился отъ той строгой точности, которая одна только можетъ поддержать, укрѣпить и возвысить дарованіе; и, можетъ быть, первый ввелъ въ живопись это невыразимое уклоненіе отъ законовъ искуства, изъ котораго произошло въ послѣдствіи самое дурное употребленіе.

Корреджіо, какъ и Леонардъ, но совершенно въ другомъ родѣ, превосходенъ въ изображеніи выпуклостей тѣла. Никто лучше его не умѣлъ округлять предметы, никто не умѣлъ придать имъ столько жизни и дѣйствительности, не преувеличивая полутоновъ; между тѣмъ, нельзя заключить, что онъ владѣлъ искуствомъ соединять массы въ одно прекрасное цѣлое; въ этомъ онъ уступаетъ Джіорджіону и особенно Тиціану. Въ гармоніи общей, въ блескѣ красокъ нѣтъ ему подобнаго.

Нѣкоторые критики упрекаютъ его за излишнюю мягкость кисти, за недостатокъ въ рисовкѣ; эти упреки не безъ основанія. Ошибки его въ измѣреніи, неточность оконечностей тѣла, жесткость драпировки всѣмъ извѣстны; но съ перваго взгляда эти погрѣшности незамѣтны и нисколько не портятъ цѣлаго.

Изъ учениковъ его замѣчательны: Рондани Гатти, Леліо Орзи и Франческо Пармедіанино; картины послѣдняго отличаются непринужденностью, теплотою и граціозностью. Гауденціо Феррари и многіе другіе были украшеніемъ Миланской школы. Лавиццаріо за свои пейзажи былъ названъ Миланскимъ Тиціаномъ. Славная Софонисба Ангисчіола извѣстна, какъ художница и пѣвица; будучи призвана въ Мадритъ, она нарисовала Донъ-Карлоса и всю королевскую фамилію, и учила живописи королеву Елисавету; въ старости она лишилась зрѣнія. Ванъ-Дэйкъ утверждалъ, что разговоры этой слѣпой о теоріяхъ искуства принесли ему пользы больше, нежели всѣ образцовыя картины. Она умерла въ 1620 году. Современницы ея: Лавинія Фонтана, Артемизія Джантилески, Марія Робусти, Елисавета Сирани также весьма замѣчательны. Сила воображенія и прелесть колорита передали потомству имена Камилло и Джуліо Прокаччини.

КАРАЧЧИ.

Явленіе трехъ братьевъ Караччи составляетъ замѣчательную эпоху въ исторіи Итальянской живописи. Эти три великіе художника заботились о чистотѣ стиля и старались, чрезъ сравненіе природы съ древними образцами, оживить умирающее искуство.

Съ ихъ времени прекращается отдѣльное существованіе четырехъ Итальянскихъ школъ; остаются только два главные отдѣла. Преемники знаменитыхъ Караччи получили названіе эклектиковъ, а послѣдователи Микель-Анджело были названы натуралистами.

Надобно отличать школу Корреджіеву отъ школы Караччи. Говоря точнымъ образомъ, живописцы эти не были изобрѣтателями стиля, который имъ приписываютъ; они его только усвоили, улучшили и укрѣпили. Еще прежде нихъ, и даже прежде Пеллегрино-Тибальди, существовали

живописцы, старавшіеся соединить красоты Микель-Анджело съ красотами Венеціянской школы, Корреджіо и Рафаэля. Но достовѣрно, что только Караччи окончательно составили эту смѣсь, которой странное дѣйствіе сильно еще и теперь, и которая служила прототипомъ для всѣхъ позднѣйшихъ Итальянскихъ живописцевъ.

Караччи родились въ XVI вѣкѣ. Особенно замѣчательны изъ нихъ двое; четыре другіе живописца, носившіе это же имя, работали вмѣстѣ съ первыми. Благородная ревность, горячее желаніе прославить себя и отечество поддерживали этихъ знаменитыхъ людей, которые, питая другъ друга своими познаніями, основали школу въ Болоніи.

Лудовикъ Караччи, старшій изъ нихъ, любилъ наиболѣе предметы высокіе, могучіе. Изучивъ Венеціянскія произведенія, Микель-Анджело, Корреджіо, дель Сарто, онъ хотѣлъ соединить въ одно цѣлое эти различные характеры; но онъ изучалъ только высокое ихъ произведеній, и успѣлъ дать своимъ картинамъ физіономію важную, суровую, величественную и, въ то же время, пріятную. Правильность оттѣнковъ, соединенная съ величавостью сюжета, дѣлаютъ большую честь картинамъ Лудовика Караччи. Рисунокъ его отличается скорѣе простотою, нежели силою и истиною. Наконецъ, кажется, онъ часто подражалъ брату своему Аннибалу и всегда имѣлъ его себѣ образцомъ. Лудовикъ Караччи былъ дядею двухъ братьевъ, Агостина, который родился въ 1557 и умеръ въ 1602, и Аннибала, родившагося въ 1560 и умершаго въ 1609 г. Онъ былъ тихъ, разсудителенъ. Учители его, Фунтано и Тинторетто отвергали въ немъ существованіе таланта; однако онъ съ жаромъ началъ изучать картины первыхъ мастеровъ, и вскорѣ изумилъ современниковъ своимъ искуствомъ.

Послѣднимъ изъ произведеній этого знаменитаго художника было Благовѣщеніе Пресвятыя Богородицы (двѣ колоссальныя фигуры); оно стоитъ въ Болонской архіепи-

скопской церкви. Ангелъ одѣтъ легкою тканью, но по какой-то несчастной ошибкѣ, правая нога его представлена тамъ, гдѣ слѣдуетъ быть лѣвой, и обратно; эта ошибка была замѣчена всѣми; со всѣхъ сторонъ непріятели Лудовика причиняли ему тысячи насмѣшекъ, и онъ, сраженный печалью, умеръ рано для искуства.

Агостино Караччи, племянникъ Лудовика, соединялъ съ прекрасными качествами сердца высокую образованность. Онъ занимался съ одинаковою ревностью философіей, математикой, географіей, исторіей, астрологіей и поэзіей, за что, Аннибалъ, его младшій братъ, преслѣдовалъ его самыми колкими насмѣшками. Оставшись по смерти отца безъ всякаго образованія, Аннибалъ обучался сначала портному мастерству; но, вспомоществуемый дядею своимъ, Лудовикомъ, съ жаромъ началъ заниматься изящными искуствами. Два брата, совершенно различные характеромъ, жили въ постоянной враждѣ. Агостино занимался гравированіемъ; но, навлекши на себя ненависть другихъ художниковъ, братья примирились и вмѣстѣ основали школу. Призванные въ Римъ герцогомъ Фарнезскимъ, они вскорѣ опять поссорились между собою; терпѣливый Агостино удалился и, предоставивъ брату всѣ почести Римскаго двора, удаленный отъ общества, которое не умѣло оцѣнить его дарованій, умеръ въ уединеніи, на тридцать четвертомъ году.

Аннибалъ Караччи знаменитъ болѣе всѣхъ своихъ однофамильцевъ. Живопись его сильна, одушевленна, благородна и исполнена поэзіи. Но стремясь къ высокому, онъ часто впадалъ хотя въ роскошную, однакожъ холодную изысканность. Чтобъ оцѣнить его съ справедливостью, должно анализировать его произведенія въ отношеніи приличія и истины. Рисунокъ Аннибала, въ сравненіи съ рисункомъ его предшественниковъ, смѣлѣе и тверже. Въ сравненіи же съ рисункомъ Микель-Анджело и Рафаэля онъ тяжелъ, не такъ нѣженъ, а въ сравненіи съ рисункомъ древнихъ, онъ

неправиленъ и безъ живости. Неопредѣленный и лишенный прелести характеръ его обнаженныхъ фигуръ, очень однообразенъ, и въ этомъ отношеніи онъ похожъ на Микель-Анджело, который всѣмъ своимъ изображеніямъ даетъ одни мускулы, одинъ цвѣтъ тѣла, одну и ту же величину. Аннибалъ особенно отличается прекраснымъ изображеніемъ лицъ. Изображаетъ ли онъ горесть благочестивыхъ женщинъ при крестѣ, хочетъ ли представить умершаго Богочеловѣка, выразить невинную радость пастырей, пришедшихъ поклониться Младенцу, или блаженство ангеловъ—все онъ выражаетъ съ истиною, силою, живымъ и нѣжнымъ чувствомъ. Аннибалъ занимался огромными картинами; но прекрасныя произведенія его остались безъ награды. Раздраженный безчувствіемъ своихъ соотечественниковъ, онъ бросилъ кисть и удалился въ Неаполь, гдѣ и нашелъ себѣ могилу.

Несчастная кончина этихъ трехъ художниковъ свидѣтельствуетъ, сколь далеко былъ отъ нихъ тотъ золотой вѣкъ изящныхъ искуствъ, когда удивленіе и энтузіазмъ были самою лестною наградою генія. — Караччи пріобрѣли много послѣдователей.

Гвидо Рени, знаменитѣйшій изъ учениковъ Караччи, еще юношей сталъ въ ряду лучшихъ живописцевъ своего времени. Въ Римѣ онъ составилъ себѣ новую методу изъ соединенія стилей многихъ художниковъ. Тѣмъ не менѣе онъ остался оригинальнымъ; произведенія его отличаются нѣжностью и скромностью. Лица его вѣрны, но холодны; вкусъ его нѣженъ; кисть игрива и весела. Къ пріемамъ господствовавшей въ то время школы онъ умѣлъ присоединить болѣе чистоты и изящества, и пріобрѣлъ тѣмъ себѣ большую извѣстность. Но теперь, когда природа и древность суть единственные руководители дарованія, теперь въ картинахъ этого главы художниковъ видна болѣе чистота кисти, нежели правильность рисунка, опрятность болѣе, нежели теплота, наконецъ, театральное щеголь-

ство, въ которомъ нѣтъ ничего поэтическаго, ни художественнаго. Не смотря на его недостатки, Гвидо достоинъ истиннаго уваженія. Большая картина его, Аврора, находящаяся въ дворцѣ Ruspigliosi, исполнена прелестей. Его нѣжныя женскія головки, легкая и смѣлая драпировка смягчаютъ всякую критику. Головы его женщинъ отличаются идеальною прелестью, а милая беззаботность его младенцевъ неподражаема.

Франческо Альбани преимущественно изображалъ пріятныя и любезныя сцены, и склонное къ нѣжности его сердце внушало ему смѣющіеся, но всегда цѣломудренные и скромные сюжеты. Ученикъ Караччи, онъ обязанъ своимъ наставникамъ многими прекрасными совѣтами; но простота, дѣтская цѣломудренность, наивность выраженія принадлежатъ собственно ему. Не многіе Итальянцы были проникнуты, какъ онъ, милою кротостью и чистотою, взятою изъ природы, и неподдѣльною, какъ она сама. Альбани былъ постояннымъ соперникомъ Гвидо. Онъ нарисовалъ много иконъ въ церквахъ; но особенную извѣстность пріобрѣлъ себѣ прелестью, съ которою представлялъ миѳологическія сцены и группы амуровъ. — Картины его, находящіяся въ галлереѣ Вероспи, и его четыре Стихіи доставили ему всеобщее уваженіе. Пейзажи его нѣжны и исполнены непринужденной прелести.

Доминикино, образовался въ мастерской Караччи, произведшей столько достойныхъ учениковъ. Онъ былъ необыкновенно робокъ, застѣнчивъ, но постояненъ, и, стараясь подражать природѣ, успѣлъ дать своимъ произведеніямъ ту степень истины, которой часто недоставало его учителямъ. Но если бы онъ исключительно слѣдовалъ методѣ Корреджіо или Аннибала, то былъ бы сухъ и незанимателенъ. Не смотря на вкусъ, немного тривіальный, Доминикино отличается выразительною наивностью; кисть его не такъ легка, за то она цѣломудренна, правильна.

Отъ скромности и застѣнчивости, онъ не хотѣлъ сначала показать людямъ своихъ дарованій. Три раза Лудовикъ Караччи торжественно выхвалялъ картины, неизвѣстно кѣмъ написанныя; наконецъ молодой Доминикино объявилъ, что это произведеніе его кисти. Удивленіе и громкія похвалы были самою лестною наградою для молодаго художника. Въ его картинахъ видно глубокое изученіе природы человѣка и онѣ исполнены выразительности и самостоятельности дарованія. Причащеніе святаго Іеронима, Страданія святой Агнессы, и картины al fresco въ гротѣ Феррата обезсмертили его имя. Призванный въ Неаполь, онъ до того возбудилъ своимъ геніемъ ревность художниковъ этого города, что они, какъ подозрѣваютъ, отравили его ядомъ.

Микель-Анджело Караваджіо стоитъ въ главѣ натуралистовъ, которые принимали природу за образецъ прекраснаго и подражали ей безъ разбора. Одаренный пылкимъ характеромъ, полный честолюбія и энергіи, онъ ввелъ въ живопись гордую силу, потрясающую зрителя и вырывающую похвалы у нерѣшительныхъ полузнатоковъ. Этотъ живописецъ столько же поражаетъ своими тѣнями, сколько Микель-Анджело своимъ рисункомъ. Стараясь все преувеличивать, онъ впадалъ въ противоположности и нелѣпую смѣсь свѣта и тѣней; для сильныхъ эффектовъ, для поразительной яркости красокъ и мрачности оттѣнковъ онъ жертвовалъ приличіями и правильностью; короче — онъ такъ пренебрегалъ выборомъ сюжетовъ и условіями искуства, что всѣ его картины тривіальны. Однако жъ его неожиданные эффекты и странныя преувеличенія, произведенныя искусною рукою, всегда отличаются наивностью формъ и физіономій, болѣе или менѣе общихъ и непріятныхъ. Лица его исполнены жизни и съ рѣдкою вѣрностью выражаютъ особенности индивидуальныхъ характеровъ. Пуссенъ, современникъ этого дерзкаго колориста, справедливо называлъ его сокрушителемъ искуства.

Изъ множества другихъ Италіянскихъ художниковъ того времени наиболѣе извѣстны: Джіованни Ланфранко, Бартоломео Скидоне, Бибіена, Мола, Тіарини, Піетро ди Кортона, Чироферри, Дольчи, Арпино, идеалистъ своего времени и соперникъ Караваджіо, Манфредини, Леонелло, Спада, Гверчино да Ченто; послѣдніе рисовали преимущественно сельскіе виды и на пустые рисунки истратили все свое дарованіе. Въ семнадцатомъ столѣтіи Петръ Лоаръ ввелъ въ употребленіе новый родъ живописи, подъ названіемъ *bambocciate*; многіе художники, и въ числѣ ихъ Микель-Анджело Черкоцци, старались распространить эту безобразную живопись, которую Андреа Саки старался уничтожить. Карло Маратти отличался благородствомъ вкуса и чистотою стиля. Піетро Либери, Андреа Челести, Розальба Карріера посвятили свои дарованія портретамъ, которые, по большой части, нарисованы сухими красками. Граціозный Франческо Тревизани, Тіеполо и перспективный живописецъ Каналетто, суть замѣчательнѣйшіе художники этой эпохи. Карло Чиньяни пріобрѣлъ себѣ извѣстность самобытнымъ дарованіемъ и смѣлостью колорита. Ученикъ его, Марко Антоніо Францескини, оставилъ нѣсколько картинъ, исполненныхъ жизни и прелести. Джузеппе Креспи заслуживаетъ быть упомянутымъ за чистоту стиля. Къ несчастію, краски его картинъ почернѣли отъ времени, или лучше, отъ неумѣнья художника располагать ими и незнанія ихъ качества.

Прежде разсмотрѣнія современныхъ намъ художниковъ, бросимъ бѣглый взглядъ на двѣ посороннія Италіянскія школы: Неаполитанскую и Генуэзскую. Изъ Неаполитанскихъ художниковъ замѣчательны: Томаззи ди Стефани, Филиппо Тезауро, Симонъ Калонтоніа ди Фіоре, Саларіо или Зингаре, Сабатино, Белизаріо, Караччіоло, Риберо, Спадаро, знаменитый Франческо ди Маріа, Андреа Вакаро,

знаменитый пейзажистъ Сальваторъ Роза, Прети, Лука Джіордіоно, Солимена и Конка.

У Генуэзцевъ достойны вниманія: Семино, Лука Камбіази, Паджи Строцци, Гаули и Пароди, особенно два послѣдніе суть замѣчательнѣйшіе изъ нихъ.

Мозаика занимала средину между живописью и скульптурою. Мозаиковыя картины дѣлаемы были въ Италіи для увѣковѣченія образцовыхъ произведеній искуства. Римская мозаика состояла изъ разноцвѣтныхъ, кубической формы мелкихъ камней и стеколъ, которыя были скрѣпляемы посредствомъ мастики и употреблялись вмѣсто красокъ. Тази, Джіотто и Каваллини первые ввели въ употребленіе это искуство. Флорентійская мозаика состоитъ изъ камней болѣе крупныхъ, и иногда изъ драгоцѣнныхъ, которые распредѣляемы были въ видѣ плодовъ, цвѣтовъ и проч.

Послѣдній періодъ новѣйшаго Итальянскаго искуства начинается знаменитыми художниками XIX-го столѣтія, которые снова зажгли въ Италіи гаснувшій свѣтильникъ художествъ. Отъ смерти Казановы, геній Италіи былъ въ дремлющемъ состояніи до появленія Кановы на опустѣлой аренѣ искуства. Онъ воспламенилъ въ сердцахъ молодыхъ художниковъ прежнее стремленіе къ живописи. Этотъ безсмертный скульпторъ, покровительствуя молодымъ дарованіямъ, старался пробудить возрожденіе искуствъ въ своемъ отечествѣ.

Но не смотря на то, живопись въ самомъ дѣлѣ почти умерла въ Италіи, по крайней мѣрѣ, очевидцы, говорятъ что *Камуччини* въ Римѣ, *Бенвенути* во Флоренціи, *Аппіани*, *Босси* и *Сабателли* въ Миланѣ, суть послѣдніе живописцы, получившіе кое-какой успѣхъ. Въ Европѣ едва извѣстны ихъ имена, хотя въ самой Италіи на нихъ смотрятъ, какъ на великихъ артистовъ. Бенвенути и Камуччини основали школу, и какъ они почти единственные живописцы въ обѣихъ городахъ, то легко нашли средство обогатиться; но извѣстность ихъ и богатство доказываютъ

только одну вещь: упадокъ искуства и дурной вкусъ публики. Аппіани и Босси не вышли изъ посредственности; Сабателли, умершій тому нѣсколько лѣтъ,—одинъ изъ всѣхъ трехъ Миланцевъ, у котораго еще замѣтны проблески генія.

Что касается до живописцевъ втораго разбора, трудно рѣшить, къ какому классу ихъ причислить: они занимаютъ это двусмысленное пространство отъ посредственнаго къ дурному. Въ Миланѣ число такихъ живописцевъ значительно, и большая часть изъ нихъ копируютъ еще Французовъ.

Гг. Гайе, Карло Арріенти, Луиджи Бизи и Фермини отдѣлились впрочемъ отъ толпы, и съ нѣкотораго времени подражаютъ новой Французской школѣ. Гг. Гайе и К. Арріенти рисуютъ въ историческомъ родѣ; гг. Бизи и Фермини — пейзажи, и занимаются архитектурными сочиненіями. Гг. Гайе и Арріенти, которыхъ многочисленные поклонники поставляютъ въ главу новой Ломбардской школы, и объявляютъ торжественно возстановителями Миланской живописи, суть слабые подражатели манеры гг. Шеффера, Делароша и др. Они рисуютъ, вслѣдъ за ними, драматическіе предметы, заимствованные изъ исторіи среднихъ вѣковъ; но далеко отстаютъ отъ своихъ образцовъ.

Что было сказано объ историческихъ живописцахъ, то же можно повторить и о пейзажистахъ. Если первые забыли Леонарда да Винчи, Луини и Корреджіо, послѣдніе мало вспоминаютъ о Мантеньи и Каналетто, и лучше бы сдѣлали, когда, вмѣсто рабскаго подражанія современной Французской школѣ, начали подражать главамъ древней великолѣпной школы Ломбардской.

Въ Болоніи есть свои живописцы, какъ и въ Миланѣ. Піетро Фаручелли—самый замѣчательный изъ Болонскихъ художниковъ. Этотъ человѣкъ одаренъ удивительною легкостію; рисуетъ въ родѣ Тіеполо; но онъ скорѣе хорошій декораторъ, чѣмъ истинный историческій живописецъ. Въ Болоніи находится еще значительное число довольно искус-

ныхъ ремесленниковъ живописи, потому что нельзя же дать имя художниковъ этимъ малярамъ, которыхъ г. Гизарди, знаменитый пастишеръ, завербовалъ въ свою фалангу. Искуство для нихъ не составляетъ честнаго, совѣстливаго занятія, а дѣлается ремесломъ. Не довольствуясь копировкой старыхъ живописцевъ, они рабски срисовываютъ мало извѣстныя ихъ сочиненія на полуизорванныхъ лоскуткахъ холста, на источенныхъ червями доскахъ, и потомъ, порядочно истаскавъ, изгрязнивъ свое произведеніе, чтобы придать ему видъ старинной картины, пользуются невѣжествомъ путешественниковъ-любителей, и продаютъ имъ эти сальныя копіи, какъ драгоцѣнные оригиналы. Многіе иностранцы дѣйствительно даются въ обманъ. И въ самомъ дѣлѣ, не пріятно ли украсить свою галлерею въ Петербургѣ или въ Лондонѣ картинами Рафаэля, Корреджіо или Гарофало, пріобрѣтенными почти за бездѣлку.

Во Флоренціи, однако, направленіе искуства гораздо чище, и можно сѣтовать только на посредственность художниковъ. Бенвенути, тяжелый и сухій декораторъ купола Медичи, въ Санъ-Лоренцо, покоится теперь на своихъ лаврахъ, — и хорошо дѣлаетъ. Беццуоли сначала робко подражалъ Жерару; теперь онъ стремится къ чистой, красивой, но немного изысканной манерѣ Делароша. Эти господа въ модѣ уже цѣлую четверть вѣка; ихъ поклонники и ученики многочисленны; но живопись нисколько не можетъ надѣяться на нихъ, а скорѣе на школу молодыхъ артистовъ, которые строго изучаютъ великія, неизмѣнныя правила искуства, воодушевляются примѣромъ Мазаччіо, Фра Анджелико, и, прежде всего, самою природою. Стремленіе къ новому влечетъ ихъ къ истинному и простому, и теперь уже между этими молодыми людьми находятся художники, прекрасно рисующіе; въ главѣ ихъ можно почесть *Карла Делла-Порта*. Дай Богъ, чтобъ они были такими искусными

колористами, какъ они хорошо рисуютъ; тогда школа Флорентійская не будетъ имѣть упадка.

Но надобно замѣтить, что всѣ эти молодые артисты имѣютъ немного нетерпимости, какъ большая часть нововводителей; они простираютъ слишкомъ далеко свою строгость. Нѣкоторые изъ нихъ смотрятъ, напримѣръ, на путешествіе въ Римъ, какъ на самый опасный опытъ; они почитаютъ этотъ городъ испортившимъ вкусъ. «Мы потеряемся тамъ», говорятъ они наивно. Если бы это опасеніе было произведено примѣромъ Бернини и его школы, которые въ теченіе прошлаго столѣтія испортили большую часть Римскихъ памятниковъ, оно было бы основательно; но между этими господами находятся такіе, которые причины упадка производятъ отъ Рафаэля и Микель-Анджело, и боятся вліянія этихъ великихъ растлителей вкуса, главъ школы *матеріалистовъ*, по ихъ выраженію. Оставимъ ихъ идеализировать въ искуствѣ; пожелаемъ только, чтобы они слѣдовали внушенію здраваго разума, потому что, кажется, живопись, говоря душѣ, прежде всего должна удовлетворять зрѣнію; пожелаемъ, чтобы эти молодые художники, съ истиннымъ талантомъ, думали о томъ, что въ рукахъ ихъ заключается будущность Итальянской живописи, и удержались отъ излишней и смѣшной строгости, которая, вмѣсто возстановителей искуства, дѣлаетъ изъ нихъ только *cruscante* живописи.

Впрочемъ, Флорентійскіе художники не безъ причины удаляются отъ Рима съ такимъ рвеніемъ, съ какимъ иные стараются приблизиться къ нему. Жалкій упадокъ живописи въ этомъ городѣ, гдѣ нѣкогда она такъ процвѣтала, можетъ служить имъ извиненіемъ. Нельзя представить себѣ этого упадка, нельзя даже составить объ немъ точной идеи, не зная, какимъ людямъ назначили въ новыхъ залахъ Ватикана продолжать твореніе Рафаэля. Залы библіотеки составляютъ замѣчательный памятникъ этого рода. Онѣ украше-

ны арабесками и фресковой живописью, представляющею главныя происшествія, ознаменовавшія бурное правленіе Папы Пія VII. Предметъ, какъ видно, полный интереса и важности. И художникъ, которому назначили этотъ трудъ, не нашелъ лучшаго случая покрыть стѣны рядомъ смѣшныхъ и жалкихъ сочиненій, годныхъ развѣ на вывѣски. Правильность, рисунокъ, колоритъ—все искажено. Положенія маленькихъ фигурокъ, въ полтора фута величины, такъ комически, что трудно удержаться отъ смѣха передъ самыми важными сценами драмы, въ которой Папа игралъ первую роль. Очень неважный плафонъ Рафаэля Менгса, украшающій одну изъ этихъ залъ, столько выигрываетъ отъ своего сосѣдства, что его принимаютъ за образцовое произведеніе.

Камуччини пользуется въ Римѣ тою же извѣстностію, какъ Бенвенути во Флоренціи; это Рафаэль нашего вѣка, говорятъ его сограждане; мы можемъ назвать его Давидомъ Италіи. А въ самомъ дѣлѣ, Камуччини—слабое подражаніе живописцу Брута и Горацієвъ. Въ Римѣ, въ это время упадка и бѣдности искуства, онъ считается первоклассньмъ живописцемъ. Камуччини совѣстно и съ жаромъ трудится надъ своимъ успѣхомъ и своими произведеніями; онъ человѣкъ со вкусомъ, съ умѣньемъ жить; съ этимъ savoir faire въ гостиныхъ, какъ и въ своей мастерской. Умный человѣкъ, съ долею таланта, очень легко слыветъ за генія передъ толпой; и нисколько не удивительно послѣ этого, что многочисленные друзья Камуччини объявили его первымъ живописцемъ вѣка. Кажется, такая слава немного преувеличена.

Камуччини, опытный практикъ, владѣющій точнымъ рисункомъ, прекрасно изучившій матеріальную часть искуства, началъ превосходными копіями съ великихъ учителей Римской школы. Разсказываютъ про него, въ этомъ отношеніи, замѣчательный подвигъ. Знаменитое *Положеніе Креста*, Микель-Анджело Караваджа, попало въ число Французскихъ трофеевъ во время Итальянской войны. По праву

войны, и по обычаю Французовъ, его хотѣли отправить въ Парижъ. Камуччини сдѣлалъ съ нея копію въ двадцать семь дней, и эта копія съ прекраснымъ исполненіемъ соединяла удивительнымъ образомъ энергическое величіе и пламенное выраженіе оригинала. Камуччини копировалъ съ равнымъ успѣхомъ многія изъ самыхъ знаменитыхъ картинъ Рафаэля; но когда онъ началъ самъ производить, то былъ менѣе счастливъ, и его большія сочиненія, такъ прославленныя,—очень посредственные труды. *Смерть Цезаря*, *Смерть Виргиніи*, *Корнелія*, *мать Гракховъ*, *Пиршество Боговъ*, во дворцѣ Торлоніа, и семь или восемь другихъ произведеній, въ нѣсколько сотенъ квадратныхъ футовъ, напоминаютъ, по манерѣ и выбору сюжетовъ, времена школы Давида. *Смерть Цезаря*, лучшая изъ этихъ картинъ, которыя всѣ, какъ кажется, внушены картиной Летьера: *Брутъ, осуждающій своего сына*. Историческая точность составляетъ почти единое достоинство въ сочиненіи: *Смерть Цезаря*, черезъ чуръ правильномъ. Нѣтъ ничего холоднѣе группы заговорщиковъ, ничего менѣе естественнаго фигуры Цезаря, который падаетъ, простирая руки. Это актеры, которые повторяютъ свою роль за кулисами театра, и вы поминутно ждете, что великолѣпные александрины запрыгаютъ изъ ихъ устъ. Одно изъ этихъ лицъ оставляетъ еще маленькое воспоминаніе; это слабый Цицеронъ, типъ политической нерѣшительности. Тогда какъ поражаютъ диктатора, онъ сидитъ въ своихъ курульскихъ креслахъ, не осмѣливаясь ни жестомъ, ни голосомъ воспротивиться убійству, которое онъ оплакиваетъ въ душѣ, и между тѣмъ вычисляетъ всѣ его послѣдствія, и особенно тѣ, которыя могутъ касаться до него.

Смерть Виргиніи, *Корнелія*, *мать Гракховъ*, *Пиршество Боговъ*—произведенія слишкомъ посредственныя, о которыхъ ровно нечего сказать; это сцены изъ трагедіи Кампистрона или Лагарпа, перенесенныя на полотно. Есть правильность, рисунокъ точенъ, исполненіе неукоризненно; недостаетъ толь-

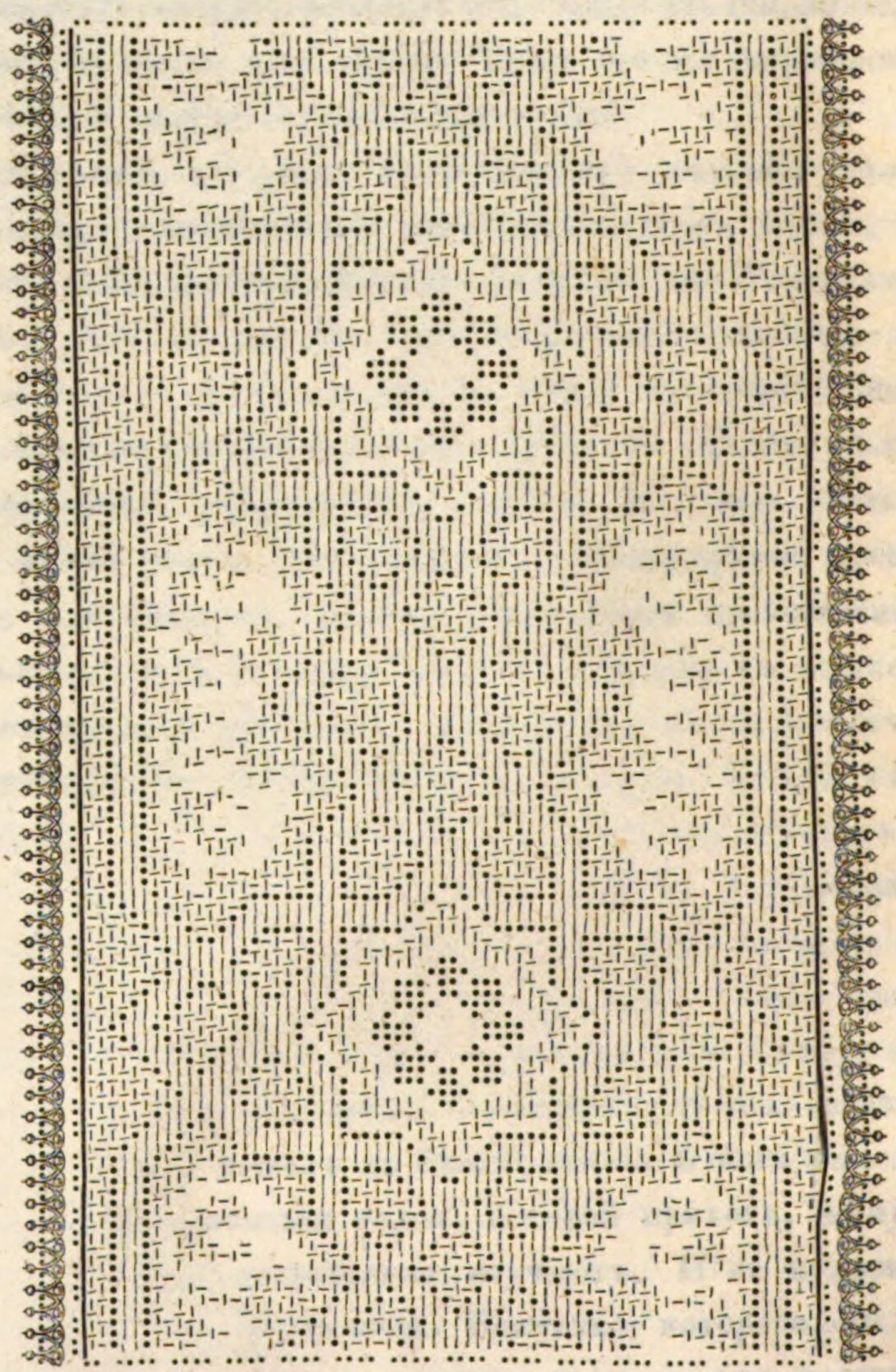
ко одной вещи: жизни, которую можетъ дать только одинъ генiй.

Агрикола, одинъ изъ учениковъ стараго Баттони, который давалъ уроки вкуса кардиналу де-Берни и производилъ столько шума въ Римѣ, былъ скромнымъ соперникомъ Камуччини. Агрикола началъ, какъ и учитель его, съ рисовки портретовъ, потомъ сталъ подражать Рафаэлю и Андрею-дель-Сарто, и сдѣлался живописцемъ Мадоннъ XIX вѣка. Дѣвственницы Агриколы слишкомъ мiрски, слишкомъ земныя красоты, въ которыхъ невозможно найти Матерь Бого-человѣка. Агрикола относится къ Рафаэлю, живописцу Мадонны Фолиньо, точно также, какъ Камуччини относится къ Рафаэлю, живописцу Аттилы или сраженiя Константина съ Максентiемъ—слабое эхо, повторяющее только одинъ звукъ цѣлаго слова.

Что же причиной этой бѣдности и безплодiя земли, столь изобильной нѣкогда въ поклонникахъ живописи? Спросите самихъ Италiянцевъ, и они всѣ запоютъ вамъ элегiю на одинъ ладъ; почти у всѣхъ одинаковъ отвѣтъ. Миланецъ, напримѣръ, скажетъ: «Какъ вы хотите, чтобы, подъ правленiемъ скупыхъ и холодныхъ проконсуловъ, искуство сдѣлало какой нибудь успѣхъ?»—«Живопись въ наше время,— говоритъ Венецiанецъ,—роскошь, излишнее; слава Богу, если наши благородныя фамилiи не нуждаются въ необходимомъ. Вся жизнь ихъ протекаетъ въ заботахъ, чтобы не умереть съ голоду, чтобы ихъ дворцы не обрушились въ каналы.»—«Возвратите намъ свободу и прежнее движенiе, мы будемъ имѣть великихъ артистовъ», скажетъ вамъ Болонецъ. Флорентинцы обвиняютъ скупость богачей и духъ нетерпимости академиковъ; Римляне — ихъ эгоистическое правленiе и общую бѣдность; Неаполитанцы — матерiализмъ богатыхъ людей и излишнюю живость, торопливость артистовъ, нелюбящихъ терпѣнiя и постоянныхъ трудовъ, безъ которыхъ генiй не можетъ совершенно развиться.

Къ этимъ причинамъ надобно еще прибавить нравственный упадокъ Италіянцевъ, растлѣніе ихъ силъ, возрастающее съ каждымъ днемъ. «Отъ чего мы не имѣемъ болѣе великихъ художниковъ?» говорятъ печально нѣкоторые изъ старинныхъ любителей, — «*время* ужъ такое». Слово это все выражаетъ; дѣйствительно нынче — *ужъ такое время*!

Художники, которыхъ не ослѣпляетъ смѣшное самолюбіе, которые, намалевавши нѣсколько кусковъ холста, не почитаютъ себя другими Микель-Анджело или Рафаэлями, почти всѣ того же мнѣнія; они откровенно сознаются въ своей слабости и приписываютъ ее, очень естественно, неимѣнію случая къ употребленію ихъ дарованій. «Нынче не любятъ живописи», говорятъ они, «стоитъ ли дѣлать столько усилій, чтобы увлечь равнодушныхъ?» Неизмѣримое превосходство ихъ учителей, величіе образцовыхъ произведеній, наполняющихъ ихъ галлереи, поставляютъ ихъ въ жалкое, обезнадеживающее положеніе, которое еще болѣе увеличиваетъ врожденную лѣность южныхъ народовъ. Вліяніе климата, жизнь, которая тратится въ ежедневныхъ заботахъ и печаляхъ и не даетъ имъ знать цѣну времени, совершенное отсутствіе соревнованія, недостатокъ душевнаго влеченія къ своему искуству, которое дѣлается для нихъ только средствомъ достать хлѣбъ насущный,—осуждаютъ на жалкую посредственность тѣхъ, которыхъ бы первый успѣхъ, первый счастливый случай вывелъ на бѣлый свѣтъ. О чемъ они думаютъ? Чтобы нравиться толпѣ, которой прихоти, минутныя влеченія они старательно изучаютъ. И не мудрено. Этимъ они достаютъ, чѣмъ жить. Искуство, котораго они не любятъ, измѣняетъ имъ; а публика, которую они презираютъ, ихъ забываетъ.



НИДЕРЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Школы Нидерландской живописи наиболѣе замѣчательны тѣмъ, что почти однѣ въ Европѣ уцѣлѣли отъ всеобщаго вкуса подражанія стилю Микель-Анджело. Главнѣйшіе ея основатели и представители — Альбрехтъ Дюреръ, Лука Лейденскій и, немного позже, Гольбеэнъ, современникъ Анджело, были люди простые, слѣдовавшіе природному вкусу, немного грубому, какъ ихъ вѣкъ и ихъ родина. Подъ вліяніемъ этого вкуса ихъ школа сохранила навсегда свою первобытную простоту, то есть, не стремилась по опасному пути подражанія Итальянскимъ знаменитостямъ. Эти Сѣверные живописцы искали въ своихъ произведеніяхъ истины выраженія и возможнаго совершенства въ подражаніи природѣ. Съ другой стороны, малый успѣхъ тѣхъ изъ нихъ, которые, возвратясь изъ Флоренціи, вездѣ хотѣли видѣть только пустыя подражанія Микель-Анджело, удержалъ туземныхъ художниковъ, и опредѣлилъ то направленіе, которое они должны были дать своимъ дарованіямъ, то есть, заставилъ точно и живо очерчивать характеры индивидуальныхъ предметовъ, которые брали они себѣ образцами. Эта умная воздержность не была безъ успѣха; она сохранила ихъ отъ великаго зла: отъ манерности и вычурности. Если бы эти самые художники утвердили свое искуство на философіи, то есть, придали ему высокую, идеальную красоту формъ и поэзію вымысловъ, они достигли бы совершенства въ живописи. Но къ вѣрности ихъ изображеній и колорита недоставало благороднаго изящества и эстетической прелести, которыя отличаютъ искуства Грековъ. Самъ Рубенсъ, почитаемый выше всѣхъ ихъ, служитъ тому доказательствомъ: стиль его скорѣе горячъ, чѣмъ

высокъ; метода его скорѣе свободна, смѣла и сильна, чѣмъ существенно благородна, проста и философски прекрасна. Конечно, есть немного картинъ, въ которыхъ Фламандцы и искусные Голландцы подражали главамъ Итальянскихъ школъ, но эти картины замѣчательны только оптикою искуства, или соединенiемъ свѣта и тѣни; относительно же стиля и силы воображенiя, онѣ гораздо ниже своихъ образцовъ.

Совокупность произведенiй всѣхъ художниковъ, жившихъ въ Нидерландахъ съ 1411 года и образовавшихъ этотъ особенный отдѣлъ новѣйшей живописи, носитъ имя живописи Нидерландской, которая можетъ быть раздѣлена по своему характеру на двѣ школы: Фламандскую и Голландскую.

ФЛАМАНДСКАЯ ШКОЛА.

Яну Ванъ-Эйку, основателю этой школы, приписывается изобрѣтенiе живописи масляными красками въ XIV столѣтiи. Школа Фламандская отличается блестящимъ колоритомъ, силою свѣтотѣни, соединенною нерѣдко съ неправильнымъ рисункомъ, выраженiемъ сильнымъ, но естественнымъ, и оригинальною прелестью, которая нравится, не имѣя ничего общаго ни съ живописью древнихъ, ни съ картинами другихъ новѣйшихъ школъ. Послѣ основателя этой школы, Яна Ванъ-Эйка, достоинъ вниманiя *Францискъ Флорисъ* (род. 1520, ум. 1570), заслужившiй названiе Фламандскаго Рафаэля. Послѣ нихъ весьма замѣчательны историческiе живописцы: *Янъ Страданусъ* и *Брюгге*, *Мартинъ Босъ*, *Спранг'ръ*, *Петръ* и *Францискъ Порбусы*, *Генрихъ Стеэнвейнъ*, *Денисъ Кальвертъ*, *Павелъ* и *Матвей Бриль*, *Ванъ Оортъ*, *Петръ Брэгель* и *Савери*. Послѣ нихъ является *Петръ Павелъ Рубенсъ*, одаренный необыкновенною творческою фантазiей и удивительною плодовитостью: онъ напи-

салъ по крайней мѣрѣ четыре тысячи картинъ и возвелъ Фламандскую живопись на высшую степень знаменитости.

Рубенсъ явился уже въ то время, когда строгое и осторожное направленіе Ванъ-Эйка, Клессенса и Мессиса было оставлено, а Франкъ Флоръ и многіе другіе живописцы старались ввести во Фландріи вкусъ Итальянскихъ школъ. Новый Микель-Анджело, — онъ произвелъ переворотъ въ искуствѣ. Изобильный и богатый въ своихъ произведеніяхъ, благопріятствуемый обстоятельствами, всегда смѣлый, напыщенный и легкій, онъ роскошествовалъ въ сочиненіи и краскахъ. Одушевленный и невольно увлекаемый силою своего генія, великій художникъ останется всегда, не смотря на свои недостатки, честію искуства и гордостью своего отечества. Но сколько несообразностей при всѣхъ этихъ красотахъ! Сколько богатства и какой дурной вкусъ! Какія выраженія цвѣтистыя, пышныя и вмѣстѣ нелѣпыя!

Множество живописцевъ увлеклись знаменитостью этого великаго человѣка и старались подражать ему; но, какъ подражатели Микель-Анджело, они замѣчательны только тщетными усиліями, безобразными пародіями, недостигающими ни силы, ни выраженія, ни блеска учителя. Но тѣ, напротивъ, которые, не желая подражать Рубенсу, слѣдовали только его направленію, его правиламъ, успѣли гораздо болѣе, нежели слѣпые подражатели этого великаго колориста.

Рубенсъ много бы успѣлъ въ искуствѣ, если бы избралъ другой путь, и не думалъ, что колоритъ есть самое важное дѣло въ живописи. Онъ не зналъ, что въ картинѣ рисунокъ производитъ самое очаровательное вліяніе. Фигуры Рубенса часто одушевлены, хотя и не всегда вѣрны съ природою. Ложный жаръ былъ часто его недостаткомъ. Онъ думалъ, что довольно рисовать съ однимъ жаромъ, безъ строгой точности. Что же касается до его драпировокъ,

одеждъ, матерій, можно сказать, что нѣтъ ничего столь несообразнаго, какъ ихъ цвѣта, стиль, манера; а между тѣмъ онѣ исполнены живо, легко, свободно. Въ Рубенсѣ преимущественно виденъ колористъ, сочиняющій съ искуствомъ, съ жаромъ, пышностью. Его стиль, полнота, контуры его предметовъ, его богатыя изобрѣтенія, все у него относится къ колориту. Лишите Рубенса свѣтотѣни и колорита, оставьте однѣ контуры, онѣ будутъ богаты, но безъ всякаго выраженія. Отнимите у него противуположность свѣтлыхъ красокъ съ темными, разбейте массы, отбросьте краски, — и нѣтъ Рубенса, нѣтъ рѣдкаго генія; онъ дѣлается талантомъ обыкновеннымъ. Въ чемъ же состоитъ его достоинство?.. Въ оптическомъ исчисленіи, а не въ изученіи искуства, въ изумительномъ навыкѣ владѣть красками, а не въ знаніи человѣка и природы.

Ванъ-Дэйкъ былъ ученикомъ Рубенса, но не думалъ рабски подражать учителю, не стремился подчиниться его методѣ, а самъ владѣлъ ею. Онъ принадлежитъ къ такимъ художникамъ, которые въ ученіи своемъ видѣли только средство быть самобытными, подражая единственно природѣ.

Если у Ванъ-Дэйка и видна въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ Рубенсова манера, тѣмъ не менѣе онъ имѣлъ совсѣмъ другую цѣль, чѣмъ подражаніе своему учителю. Въ Венеціи онъ заимствовалъ гармонію и богатство красокъ Тиціана, познакомился съ силою и свѣтотѣнью Джіорджіона. Въ Лондонѣ онъ бросилъ цвѣтистыя, призматическія краски, узналъ ихъ ложность и приблизился къ простой энергіи естественныхъ цвѣтовъ. Онъ больше всѣхъ живописцевъ изучалъ въ живописи искуство выраженія въ лицахъ внутренней жизни, мысли и чувства. Кисть его то богата и глубока, какъ кисть Корреджіо, то весела, свободна и рѣшительна, какъ кисть Паоло Вoронеза. Изучая Ванъ-Дэйка, никому не придетъ мысль объ учителѣ или

ученикѣ; всякой видитъ въ немъ настоящаго художника, который стремится разнообразить до безконечности свои сюжеты и подражать одной природѣ.

Сколько прекрасныхъ портретовъ вышло изъ-подъ кисти Ванъ-Дэйка! Съ какою простотою онъ составляетъ ихъ цѣлое! Какое сходство! Какая простота и искуство во всѣхъ его произведеніяхъ! Но при всемъ томъ, Ванъ-Дэйкъ не спасся отъ заблужденій своего вѣка и невольно вошелъ въ систему школы. Онъ хотѣлъ производить много картинъ, и — какъ называли тогда — большихъ картинъ; слишкомъ рано хотѣлъ быть главою школы, ввести новый родъ живописи, и отъ того не всегда избѣгаетъ тривіальности и иногда выходитъ изъ границъ истинно прекраснаго.

Теньеръ своими произведеніями составляетъ третій отдѣлъ Фламандской живописи. Слишкомъ мало нужды отыскивать источники, изъ которыхъ проистекъ родъ, избранный Теньеромъ. Были уже писатели, которые старались изслѣдовать, отецъ ли его внушилъ ему такой выборъ предметовъ и стиль, или онъ самъ заимствовалъ ихъ у Адріана Браувера, своего учителя. Достаточно сказать, что Теньеръ слѣдовалъ сначала характеру Рубенса, переданному отцемъ его, ученикомъ этого великаго колориста, а потомъ, при помощи хорошихъ картинъ, которыя онъ умѣлъ понимать и даже искусно подражать имъ, самъ проникъ въ таинства искуства. Подражанія Теньера картинамъ учителей часто были принимаемы за истинныя, оригинальныя. Съ такимъ искуствомъ онъ соединялъ легкость и трудолюбіе; по этому, скоро картины доставили ему большую извѣстность. Главное достоинство Теньера состоитъ въ его удивительномъ знаніи перспективы. Онъ владѣлъ ею въ высшей степени, прилагалъ ее не только къ линіямъ, но и къ тонамъ, краскамъ, тѣнямъ. Къ этому качеству надобно присовокупить простоту, легкость и бѣглость кисти.

Эффекты въ картинахъ Теньера всегда распредѣлены удивительно; они воздушны, просты, естественны и легки. Нѣтъ той вычурности, какою поддерживаютъ себя слабыя дарованія; нѣтъ общеупотребительныхъ эффектовъ, состоящихъ въ насильственныхъ, пригнанныхъ противуположностяхъ яркихъ свѣтовъ съ тѣнями. Главное искуство Теньера состоитъ въ умѣньи скрыть искуство. Кажется, каждый могъ бы также, какъ онъ, расположить и освѣтить картину; такъ въ ней все просто, естественно; но если внимательнѣе углубиться въ эти произведенія, тотчасъ находимъ въ нихъ всѣ признаки красоты, вѣрности и истиннаго дарованія. Всегда увѣренный въ успѣхѣ, зная всѣ начала соединенія тѣней и свѣта, умѣя сообщать прелесть предметамъ полуосвѣщеннымъ, онъ шутя, то изображаетъ человѣка въ бѣломъ платьѣ на бѣломъ полѣ, то алую одежду на аломъ полѣ, то черное на черномъ; нѣтъ ему преградъ; онъ забавляется разнообразіемъ сочетаній красокъ, потому, что рука его магически владѣетъ кистью, что онъ привыкъ разрушать препятствія, могущія помѣшать успѣхамъ обыкновеннаго дарованія. Его краски просты, какъ и дѣйствія, вѣрны, отчетливы. Онъ измѣнялъ цвѣта, не покрывая ихъ другими, но дѣлая изъ нихъ самихъ оттѣнки. Между тѣмъ многіе жалѣютъ, что его тѣльная краска не такъ нѣжна, что въ углубленіяхъ и отдаленіяхъ перспективы воздухъ слишкомъ блѣденъ; но мудрено строго судить эти недостатки: можетъ быть художникъ имѣлъ особенную цѣль, и стремился къ ней путемъ, который указывало ему его собственное дарованіе. Онъ въ особенности знаменитъ изображеніемъ сельскихъ видовъ, праздниковъ, игръ, простонародныхъ сценъ и ярмарокъ. Въ этомъ родѣ никто его не превосходилъ.

Изъ числа другихъ художниковъ, послѣ Рубенса, замѣчательны: *Францискъ Шнейдеръ*, котораго картины, изображающія охотниковъ и охоту, весьма сильны и выразитель-

ны; *Номперъ*, котораго долины удивительно представляютъ дальности; *Петръ Неэфсъ*, даровитый религіозный живописецъ, *Гаспаръ Крайеръ*, удачно приблизившійся живостью выраженій колорита къ Рубенсу; *Герардъ Сегерсъ*, оставившій историческія картины, столь же прекрасныя, какъ и изображенія цвѣтовъ и насѣкомыхъ его брата *Даніеля*. Но всѣ подражатели Рубенса должны были отдать пальму первенства *Іакову Іордеису*. *Авраамъ Янсенъ* и ученикъ его *Θеодоръ Ромбутъ* сходствовали съ Рубенсовымъ колоритомъ, но не имѣли той величавости, какая видна въ его произведеніяхъ. Трудолюбивый *Лука Фанъ-Уденъ* оставилъ много картинъ, которыхъ тщательное изученіе весьма полезно для молодыхъ живописцевъ. *Корнилій Шютъ* замѣчателенъ какъ историческій живописецъ. *Адріанъ Брауверъ* прославился картинами, которыхъ предметы взяты изъ семейной жизни. *Янъ Ванъ д'ръ Меэръ* занимался сельскими видами; *Антоній Францискъ Ванъ д'ръ Мэленъ* сраженіями, *Францискъ* и *Іоаннъ Миле*, отецъ и сынъ, пейзажами. Кромѣ нихъ достойны вниманія: Янъ *Боль*, Венцеславъ *Рубергеръ*, Генрихъ *Гольтціусъ*, Генрихъ *Ванъ Бал'нъ*, Францискъ *Гольцъ*, Вильгельмъ *Ньюландъ*, Яковъ *Фукьеръ*, Филиппъ *де Шампань*, Эрасмъ *Квеллинъ*, Авраамъ *Дипенбокъ*, Θедоръ *Ванъ Тульд'нъ*, Іоаннъ *Гуймаръ*, Яковъ *Ванъ Артуа*; Беневентъ *Петерсъ*, Давидъ *Рикертъ*, Гонзальво *Кокъ*, Петръ *Бэль*, Самуилъ *Ванъ Гоогстрат'нъ*, Жанъ *Баптистъ*, *Моннуае*, Авраамъ *Генульсъ*, Жераръ *Лейресъ*, Іоаннъ *Ванъ Клефъ*, Петръ *Эйк'нъ*, Ричардъ *Фанъ Орлей*, Лудвигъ *Фанъ Дэйст'ръ*, Іоаннъ Францискъ *Фанъ Блум'нъ*, Николай *Ларгильеръ*, *Берендаль*, Робертъ Ванъ *Уденерде*, Ванъ д'ръ *Леэпе*, Гаспаръ *Вербруг'нъ*, Іоаннъ *Ванъ Брэда*.

Голландская школа.

Голландская школа отличалась вѣрнымъ изображеніемъ природы, правильнымъ освѣщеніемъ, искуснымъ соедине-

ніемъ противуположностей красокъ и нѣжностью кисти. Предметы ея картинъ были заимствованы большею частію изъ обыкновеннаго быта. Основателемъ этой школы былъ Лука Лейденскій. Изъ ея послѣдователей замѣчательны: Октавій *Ванъ Веэнъ Лейденскій*, наставникъ Рубенса, Авраамъ *Блумартъ*, Корнилій *Пуленбургъ Утрехтскій*, рисовавшій деревенскіе виды и маленькія группы. Изъ учениковъ его замѣчательны: Даніилъ *Вертанге* и *Янъ Генсбергскій*. Особеннаго вниманія заслуживаютъ: пейзажистъ Янъ *Вейнантъ Гарлемскій* и Янъ Даніель *Геэмъ Утрехтскій*, прекрасно рисовавшій цвѣты, плоды, траву, вазы и т. п.

Рембрандтъ неподражаемою живостью колорита превзошелъ всѣхъ этихъ живописцевъ. Свѣтотѣнь его замѣчательна особенно тѣмъ, что въ ней соединяются два качества, рѣдко встрѣчающіяся вмѣстѣ въ картинахъ: рельефъ частей и рельефъ цѣлаго; онъ превзошелъ въ этомъ многихъ колористовъ. Леонардо, Корреджіо, Джіорджіонъ отличались рельефомъ частей, но они не умѣли произвесть цѣлаго, не могли показать перспективы въ углубленіи и выпуклостяхъ. Рембрандтъ искусно выполнилъ то и другое условіе. Его понятіе о гармоніи и единствѣ освѣщенія, его проницательный взглядъ, тотчасъ усматривавшій уклоненіе, распространеніе и степень яркости лучей, заставляютъ удивляться этому живописцу, умѣвшему такъ волшебно дѣйствовать кистью.

Всѣмъ извѣстно, какъ одѣвалъ Рембрандтъ свои фигуры. Его тюрбаны, рукава, башмаки, алебарды, огромные рубины, золотыя и серебряныя украшенія заставляютъ смѣяться. Но никто не превзошелъ его въ силѣ тоновъ и очаровании эффектовъ.

Германъ Захтлебенъ за свои сельскіе виды былъ названъ другомъ природы. Герардъ *Тербургъ* рисовалъ простонародныя сцены. Янъ *Ботъ Утрехтскій*—сельскіе виды. *Ат'лейнъ* рисовалъ сраженія и пастушескій бытъ; его колоритъ

исполненъ жизни и выразительности; но ни одинъ изъ живописцевъ не умѣлъ придавать такой прелести картинамъ свѣторасположеніемъ, какъ *Жерардъ Довъ*.

Петръ *Ванъ Лааръ* ввелъ особаго рода живопись, извѣстную подъ названіемъ Бамбочіатъ. Габріель *Метцу* подражалъ Тербургу, но превзошелъ его живостью кисти. Пейзажи *Бененберга* исполнены жизни и свѣжести. Лошади, путешественники, разбойники и сраженія Филиппа *Вувермана* отличаются глубокостью и вѣрнымъ отсвѣтомъ природы. Ученикъ его *Гриффʼръ* рисовалъ Рейнскіе виды; Антоній *Ватерлоо* примѣчателенъ какъ пейзажистъ: онъ часто бываетъ холоденъ, но въ его картинахъ отраженія солнца въ водѣ, блескъ луны, проходящій сквозь листья деревъ, неподражаемы; *Бергемъ* былъ названъ Теокритомъ живописцевъ; одинъ Поттеръ могъ превзойти его. Въ то время, какъ Людольфъ *Бакгюизенъ* рисовалъ бури, столь же прекрасныя, какъ и страшныя своею истиною, Францискъ *Міерисъ* отличался нѣжнымъ и правильнымъ манеромъ въ изображеніи подробностей домашней жизни. Янъ Петръ *Слингеляндтъ* точенъ не менѣе Міериса. Готфридъ *Шалькʼнъ* лучше всѣхъ изъ Голландскихъ живописцевъ умѣлъ изображать ночь и освѣщать предметы луннымъ свѣтомъ. Карлъ *Дюжарденъ* памятенъ пейзажами, рынками, животными. Адріанъ *Ванъ-Велде* изображалъ животныхъ съ неподражаемымъ искуствомъ. Яковъ *Рюйздаль* былъ единственнымъ представителемъ въ искуствѣ изображенія простой и прекрасной природы. *Ванъ дʼръ Мееръ* полонъ спокойствія и восхитительной прелести въ изображеніи лунныхъ освѣщеній. Петръ *Ванъ Гульстъ* и Яковъ *Гуизумъ*, въ особенности послѣдній, были превосходны въ живописи цвѣтовъ. Послѣ нихъ замѣчательны: *Буайенъ*, Анна Марія *Шуурмансъ*, Янъ *Боотъ*, *Бартоль*, *Ванъ дʼръ Гельстъ*, Отто *Марцеллисъ*, Янъ *Гудертъ*, Альбертъ *Ванъ Эвердигенъ*, Генрихъ *Рокʼсъ*, Ѳедоръ *Гельмбрекʼръ*, Генрихъ *Вершурингъ*, Марія *Ванъ Остеэвинъ*, Вильгельмъ

Кальфъ, Адріанъ *Ванъ д'ръ Кабель,* Янъ *Стеэнъ;* Мельхіоръ *Гондекут'ръ,* Янъ *Ванъ Гейд'нъ, Ванъ д'ръ Геэръ,* Янъ *Глауб'ръ,* Янъ *Ванъ Гухтенбургъ,* Августъ *Тервестейнъ,* Карлъ *Мооръ,* Петръ *Вергейд'нъ,* братья *Гонброке,* Рахель *Руйшъ,* Корнелій *Дулартъ,* Фридерикъ *Мушеронъ, Валькенбургъ,* Конрадъ *Руп'ль,* Іоаннъ *де Витъ* и Корнелій *Тростъ.* Замѣтимъ, что Голландская живопись, столь долгое время совершенно забытая, въ наше время пробудилась въ сѣверныхъ и среднихъ областяхъ Голландіи. Изъ прочихъ живописцевъ достойны вниманія: *Ванъ Осъ, Ванъ Спендонкъ, Шефф'ръ, Пинеманъ, Годисъ, Книп'рсъ, Оммегангъ, Ванъ Брекъ и Вандеръ.* Собственно Голландскую школу упрекаютъ за мелочность сюжетовъ въ ея произведеніяхъ, потому и отдаютъ Фламандскимъ живописцамъ преимущество передъ Голландскими. Не отдавая пальмы первенства школѣ Голландской, должно однако сознаться, что въ ея картинахъ болѣе души, нежели въ произведеніяхъ первой школы. Впрочемъ между школами Фламандскою и Голландскою нѣтъ слишкомъ рѣзкаго различія. Первая отличается ясностію колорита, живостью выраженія; вторая срисовываетъ природу съ удивительнымъ сходствомъ; чистота колорита, легкость драпировки, ясность мельчайшихъ подробностей составляетъ ея главное преимущество. Нельзя сомнѣваться, что эти двѣ школы оказали огромную услугу живописи, какъ по теоретической, такъ и практической частямъ, и что Нидерландскіе живописцы довели живопись до высшаго совершенства въ искуствѣ подражанія видимой природѣ.

ИСПАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Изъ всѣхъ отраслей искуствъ въ Испаніи, живопись, находясь въ продолженіи нѣсколькихъ сотъ лѣтъ подъ вліяніемъ Арабскаго элемента, нетерпѣвшаго изображеній человѣческаго образа, процвѣла не ранѣе шестнадцатаго столѣтія.

Съ X по XIII вѣкъ извѣстно только весьма небольшое число произведеній миніатюрной живописи на рукописяхъ. Въ исходѣ XIV столѣтія въ Испанію были вызваны нѣсколько иностранныхъ художниковъ: *Герардо Старнина*, при Хуанѣ I-мъ; Флорентинецъ *Делло* и *Рогель*, изъ Фландріи, при Хуанѣ II. Съ XV вѣка Испанскія школы живописи дѣлаются извѣстнѣе; изъ художниковъ этого времени замѣчательны: *Антоній дель Ринконъ* — живописецъ Фердинанда и Изабеллы; онъ первый въ Испаніи оставилъ старинную готическую манеру и ввелъ въ изображенія болѣе естественный характеръ и лучшія пропорціи. *Діего Лопезъ*, — ученикъ дель Ринкона, и *Луи де Медина*, — фрескистъ, оба работали при театрѣ Алькальскаго университета. *Педро Берругете*, историческій живописецъ, котораго сравниваютъ, по остаткамъ его работъ въ Толедѣ, съ Перуджиномъ. Семейство *Комонтесовъ*: *Иньиго*, *Антоній* и *Франсиско*. *Хуанъ де Боргонья*, оставившій множество фресковъ въ Толедскомъ соборѣ. *Франсиско де Амвересъ*, трудившійся вмѣстѣ съ Хуаномъ де Боргонья надъ украшеніемъ часовни того же собора, извѣстной подъ названіемъ Арабской. Въ XV столѣтіи Севилья уже имѣла свою особенную школу живописи, которой основателемъ считается *Хуанъ Санчезъ*

дель Кастро. Но искуства этой эпохи въ Испаніи далеко еще не достигали той силы, простоты и вѣрности, которыя знаменуютъ высокую степень совершенства. Произведенія самаго Санчеза, главы школы, отличаются, при многихъ достоинствахъ, вопіющими недостатками въ отношеніи археологіи, — слѣдствіемъ малой разработанности науки: у него Богоматерь изображена съ очками и Святцами.

Не смотря на это *Хуанъ Нуньезъ*, ученикъ Санчеза, сравнивается нѣкоторыми писателями съ Альбертомъ Дюреромъ. Въ ризничей Севильскаго собора находится знаменитая картина Нуньеза, изображающая умершаго Христа на рукахъ Богоматери, и многихъ святыхъ на колѣнахъ предъ ними. Рисунокъ фигуръ довольно сухъ и не свободенъ; но блескъ и великолѣпіе общаго, прекрасныя драпировки и необычайно тщательная, изящная отдѣлка мельчайшихъ подробностей ставятъ это произведеніе въ число замѣчательныхъ памятниковъ Испанской живописи того періода, который предшествовалъ блистательной эпохѣ Итальянскаго искуства.

Отличительный характеръ Испанской живописи въ это время состоялъ въ томъ, что она наиболѣе примѣнялась къ раскрашиванію статуй и барельефовъ. Эта странная отрасль искуства имѣла также своихъ знаменитостей, бывшихъ большею частію современниками и послѣдователями Санчеза. Изъ нихъ наиболѣе извѣстны: *Гонзалезъ Діазъ*, — имъ расписаны статуи, украшающія врата Севильскаго собора; *Бартоломе де Меза*, — написалъ пять пророковъ для купола того же собора и золотилъ Залу Мраковъ; *Діего дела Баррера*, — работалъ тамъ же; *Алехо Гернандезъ*, — оставилъ много своихъ произведеній въ Севильѣ и Кордовѣ, въ монастырѣ св. Іеронима; *Педро Фернандезъ*, Гвадалупскій, произвелъ Тайную Вечерю и расписалъ до тридцати статуй въ куполѣ и надъ главнымъ олтаремъ собора въ Севильѣ, и другіе.

Шестнадцатое столѣтіе началось подъ болѣе счастливыми предзнаменованіями. Испанія, управляя морями, владычествовала въ Италіи. Открывъ Америку, она достигла высокой степени величія и богатства, которыя поставили ее надъ всѣми другими Европейскими государствами. Римляне, побѣдивъ Грецію, заимствовали у нея вкусъ къ словесности, изящнымъ искуствамъ, и представили удивительное зрѣлище народа-побѣдителя, просвѣщеннаго побѣжденными; такъ и Испанцы, повелители Италіи, почерпнули многое изъ твореній Микель-Анджело, Леонарда да Винчи, Рафаэля, Браманта, Тиціана, Корреджіо, и другихъ великихъ мастеровъ, и перенесли на свою родину роскошь, образованность, словесность и искуство древняго Лаціума. Въ главѣ этого переворота можно почесть Берругете, Бесерру и Вергару.

Алонзо Берругете, прозванный Испанскимъ Микель-Анджело, родился въ 1480 году и учился первоначально у своего отца. Въ послѣдствіи онъ отправился во Флоренцію и тамъ копировалъ съ знаменитыхъ работъ Микель-Анджело. Въ 1504, онъ переѣхалъ въ Римъ вмѣстѣ съ своимъ учителемъ, Анджело, котораго папа Юлій II вызвалъ для украшенія Ватикана. Берругете помогалъ Микель-Анджелу въ разныхъ работахъ, и по своимъ необыкновеннымъ успѣхамъ былъ замѣченъ Брамантомъ: ему поручили сдѣлать модель статуи «Лаокоона», которую хотѣли вылить изъ бронзы; но Рафаэль выбралъ модель работы Джакопо Сансовино. Тогда Берругете возвратился во Флоренцію и окончилъ картину для главнаго олтаря св. Іереміи, которая по смерти Филиппа Липпи оставалась неоконченною. Здѣсь онъ подружился съ первѣйшими артистами Флорентійской школы: Баччіемъ Бандинелли и Андреемъ дель Сарто. Около 1520, Берругете возвратился въ Испанію. Карлъ V принялъ его съ великими почестями, назначилъ его своимъ живописцемъ и скульпторомъ, и по-

ручилъ ему исполненіе разныхъ работъ для Гренадскаго дворца и Алькасара въ Мадридѣ. Почти всѣ города старой Кастильи, особенно Толедо и Вальядолидъ сохраняютъ множество изваяній и картинъ Берругете. Сверхъ того, ему обязана живопись масляными красками въ Испаніи своимъ усовершенствованіемъ.

Гаспаръ Бесерра, подобно Берругете, упражнялся въ живописи, архитектурѣ и ваяніи, и заимствовалъ многое отъ Флорентійцевъ. Предполагаютъ, что онъ также былъ ученикомъ Микель-Анджело. Всего достовѣрнѣе, что Бесерра работалъ въ Римѣ, вмѣстѣ съ Вазари, художникомъ-писателемъ, надъ картинами залы канцеляріи. Другая его картина, «Рождество Богородицы», была поставлена въ церкви Троицы dei Monti. Кажется, онъ имѣлъ значительныя познанія въ анатоміи, потому что дѣлалъ рисунки для книги объ этомъ предметѣ, изданной въ 1554 году докторомъ Хуаномъ де Вальверде для живописцевъ, ваятелей и хирурговъ. Филиппъ II, по возвращеніи Бесерры въ Испанію, принялъ его къ себѣ въ службу и поручилъ ему многія работы въ Мадридскомъ Алькасарѣ и во дворцѣ дель-Пардо. Значительная часть ихъ была истреблена пожаромъ въ 1735 году; но произведеній Бесерры все еще такъ много, что они наполняютъ дворцы, храмы и монастыри Рима, Саррагоссы, Пардо, Заморы, Мадрида, Вальядолида, Гренады, Ріосеко, Медины дель Кампо, Саламанки, Брибіеска, Асторги и другихъ городовъ. Бесерра постоянно слѣдовалъ методѣ Итальянскихъ мастеровъ, дѣлая для всѣхъ своихъ картинъ картоны, и считалъ рисунокъ первѣйшимъ основаніемъ живописи. По этому, его рисунки весьма рѣдки и чрезвычайно уважаются знатоками.

Николай Вергара, Старшій, отличался смѣлостью формъ въ рисункѣ и нѣжнымъ, разборчивымъ вкусомъ, напоминающими въ его произведеніяхъ красоты Флорентійской и Римской школъ, хотя нѣтъ никакой достовѣрности, чтобы

Вергара былъ когда либо въ Италіи. Въ 1542 году онъ поступилъ живописцемъ и скульпторомъ на службу при Толедскомъ соборѣ, гдѣ ему было поручено расписать всѣ стекла этого храма. Надъ этою обширною работой Вергара трудился, хотя не кончивъ ея, тридцать два года, по самый день своей смерти.

Не смотря на примѣръ этихъ людей, приверженцы старипнаго вкуса, старались всѣми мѣрами продолжить существованіе его правилъ. Въ ваяніи — главный олтарь Севильскаго собора, въ живописи—работы *Стурма* и *Арфіана* составляютъ доказательства этого упорства. Только усилія Винцента Хоанеса, Луи де Варгаса и Моралеса могли вполнѣ преобразовать готическій родъ, долго тяготѣвшій надъ Испанскимъ искуствомъ.

Винцентъ Хоанесъ, родившійся въ 1620 году и проникнутый изученіемъ Перуджина, Микель-Анджело и Рафаэля, перенесъ ихъ стиль изъ Рима въ свое отечество и основалъ школу въ Валенсіи. Достоинства и характеръ этой школы, основываясь не на подражаніи великимъ Итальянскимъ мастерамъ, но, скорѣе, на изученіи тѣхъ началъ и правилъ, на развитіи которыхъ воздвигнута слава Перуджина, Микель-Анджело и Рафаэля, могутъ быть почтены вполнѣ самобытными. Кисть Хоанеса не совсѣмъ свободна и сильна, но строгость и чистота рисунка придаютъ его живописи высокую степень энергіи. Онъ совершенно обладалъ знаніемъ сокращеній (ракурси); драпировки его и характеры лицъ отличались благородствомъ и широкимъ стилемъ; манеръ его письма похожъ на Римскую живопись. Картины его, украшающія храмы Мадрида, Валенсіи, Валь де Кристо, Сегорбы, Фуэнте дела Гигера, Кастельо дела Плана, Бокерепте, другихъ городовъ, и Мадридскій дворецъ, могутъ почесться всѣ образцовыми произведеніями, которыхъ характеръ, по потребностямъ

того времени и по самому характеру мастера, есть чисто религіозный.

Луи де Варгасъ родился въ 1502 году, въ Севильѣ. Этотъ необыкновенный человѣкъ заслуживаетъ, чтобы потомство помѣстило его имя между именами Рафаэля и Джуліо Романо. Онъ началъ учиться живописи съ самаго нѣжнаго возраста, и, чтобы набить себѣ руку, разрисовывалъ первоначально саржу. Рисованью красками по саржѣ предавались многіе художники шестнадцатаго столѣтія. Съ этого времени, кажется, внутренность комнатъ начали украшать обоями и стали вывозить ихъ въ Америку. Въ 1527 году, Варгасъ, желая оставить готическую манеру, владычествовавшую тогда въ Андалузіи, отправился въ Римъ, гдѣ продолжалъ свое ученіе подъ руководствомъ Перрина дель Вага, что и объясняетъ сходство Варгасова стиля со стилемъ Рафаэля, учителя дель Ваги. Возвратясь на родину, онъ быстро пріобрѣлъ обширную извѣстность, поставившую его на первое мѣсто изъ числа всѣхъ бывшихъ до него художниковъ. Дѣйствительно, что касается до вѣрности сокращеній, точности контуровъ, прелести формъ, искуства располагать и владѣть красками, драпировать, давать выраженіе и жизнь фигурамъ, и, въ особенности, изумительно вѣрно копировать природу въ принадлежностяхъ своихъ картинъ, то если бы къ этимъ драгоцѣннымъ качествамъ Варгасъ умѣлъ давать своимъ изображеніямъ болѣе воздуху, болѣе постепенностей въ свѣтахъ и переходахъ тѣней, онъ могъ бы, по мнѣнію знающихъ лицъ, быть счастливымъ соперникомъ величайшаго изъ мастеровъ въ живописи, Рафаэля. Смѣлый въ исполненіи, богатый въ вымыслахъ, Варгасъ самымъ образомъ своей жизни поддерживалъ въ себѣ раздражительность воображенія, изощреннаго мистическимъ направленіемъ ума и теплотою вѣрующаго сердца, — воображенія, въ которомъ зараждались великолѣпныя видѣнія, чудныя мечты изъ міра откровеній

религіи, брошенныя имъ на холстъ и на стѣны соборовъ, гдѣ и до сего дня онѣ, часто полуобезображенныя насиліемъ времени и невѣжества, пробуждаютъ восторгъ и удивленіе въ зрителѣ. Одаренный веселымъ и любезнымъ характеромъ, Варгасъ, по воспитанію, былъ проникнутъ блистательною сивилизаціею утонченнаго Итальянскаго общества; но когда онъ принимался за работу, то постился, причащался Св. Таинъ, ложился въ гробъ и, умерщвляя плоть, размышлялъ о вѣчности. Большая часть работъ Варгаса находится въ Севильскихъ храмахъ.

Луи-де-Моралесъ, *el Divino*, *Божественный*, названный такъ потому, что писалъ исключительно религіозныя картины. Онъ вовсе не былъ въ Италіи, имѣлъ мало сношеній съ художниками изъ своихъ соотечественниковъ, и потому сохранилъ стиль весьма оригинальный. Неизвѣстно, кто былъ его учителемъ. Филиппъ II желалъ поручить Моралесу нѣкоторыя работы въ Эскуріалѣ; но недоброхотство вельможъ навлекло на него неудовольствіе короля, и ему велѣно было обратно выѣхать въ Бадахосъ, откуда его вызвали. Съ этихъ поръ счастіе оставило Моралеса: онъ почти не имѣлъ работъ и впалъ въ совершенную нищету. Тридцать пять лѣтъ находился великій художникъ въ такомъ положеніи и только за пять лѣтъ до своей смерти получилъ отъ щедротъ короля небольшую пенсію. Моралесъ есть живописецъ чувства, живописецъ страстей души, скорби, страданія, безконечной кротости и религіознаго восторга. Безъукоризненная точность рисунка, глубокое познаніе красоты обнаженной природы человѣка, постепенность оттѣнковъ и изумительная окончательность отдѣлки составляютъ неотъемлемую принадлежность его произведеній. Исключая его знаменитый «Скорбный путь», онъ почти не писалъ сложныхъ картинъ; почему имѣлъ огромное число послѣдователей и копировщиковъ, которыхъ работы, разбросанныя по галлереямъ Европейскихъ любителей,

слывутъ за произведенія самаго Моралеса и наводятъ тѣнь на славу несчастнаго художника.

Таково было состояніе живописи въ Испаніи прежде великаго движенія, которое сообщилъ ей Филиппъ посредствомъ обширныхъ работъ въ Эскуріалѣ. Карлъ V, во все продолженіе своихъ войнъ въ Германіи и Италіи, рѣдко бывалъ въ Испаніи; но съ его именемъ связано воспоминаніе о многихъ иностранныхъ живописцахъ. Когда въ 1530 году онъ вступилъ въ Болонью, чтобъ короноваться отъ рукъ папы Климента VII, то съ нимъ вмѣстѣ прибылъ живописецъ *Гевара*, происходившій отъ благородной Испанской фамиліи. Въ Болоньѣ, Гевара, написавшій въ послѣдствіи многіе превосходные коментаріи на живопись, въ первый разъ увидѣлъ Тиціана, который пріѣхалъ въ Болонью рекомендовать своего друга Аретина для написанія портрета императора. Во вторичный проѣздъ Карла V чрезъ Болонью въ 1532 году изъ Венгріи, Тиціанъ написалъ его портретъ во второй разъ, и, вѣроятно, около этого времени послѣдовалъ за нимъ въ Испанію. Здѣсь онъ написалъ въ третій разъ портретъ императора, который далъ ему 1.000 экю, сказавъ, что никто болѣе не будетъ писать его, потому что три раза получилъ безсмертіе отъ руки Тиціана. По отъѣздѣ Карла V въ Барселону, Тиціанъ возвратился въ Италію, получивъ въ награду два пансіона и титулъ кавалера и графа палатина.

Антоніо Моро, знаменитый портретистъ, работавшій для императора во Фландріи, былъ тоже вызванъ имъ въ Испанію. Онъ прибылъ въ Мадридъ въ 1552 году и написалъ портретъ принца Филиппа II. Вскорѣ послѣ того Моро былъ посланъ, по повелѣнію императора, въ Португаллію, для написанія портретовъ королевской фамиліи: принцессы Маріи, первой жены Филиппа II, короля Іоанна III и его жены — сестры Карла V. Изъ Португалліи Моро поѣхалъ въ Лондонъ, и, послѣ заключенія мира между Испаніею и Фран-

ціею, возвратился въ Мадридъ. Здѣсь онъ пріобрѣлъ довѣренность Филиппа II до такой степени, что возбудилъ опасеніе царедворцевъ. Страшась за свое спокойствіе, онъ оставилъ Испанію. Лучшія его произведенія: портреты Филиппа II; Максимиліана II, Нѣмецкаго императора, и его супруги доны Маріи; дочери Карла V, Маріи, Венгерской королевы, жены Ладислава; жены Франциска I, Леоноры, сестры Карла V; наконецъ, его собственный и многіе другіе, погибли всѣ въ пожарѣ дворца дель Пардо, въ 1608 году. Во время пребыванія Моро въ Мадридѣ, тамъ былъ другой художникъ, Испанскаго происхожденія,—достойный соперникъ чужеземныхъ живописцевъ, посѣтившихъ Италію, — Алонзо Санчезъ Коэльо.

Алонзо Санчезъ Коэльо, какъ предполагаютъ, учился въ Италіи; но въ 1541 году онъ былъ очень извѣстенъ въ Мадридѣ. Подружась съ Антоніемъ Моро, онъ сопровождалъ его въ Лиссабонъ, и вступилъ въ службу къ донъ-Хуану, супругу дочери Карла V и сестры Филиппа II. По смерти донъ-Хуана, Санчезъ былъ рекомендованъ Филиппу II и умѣлъ заслужить его милостивое расположеніе. Король помѣстилъ художника въ одномъ изъ строеній, примыкавшихъ ко дворцу, имѣлъ у себя ключь отъ его квартиры, и часто навѣщалъ его съ своею женою и дѣтьми. По примѣру Испанскаго двора, папы: Григорій XIII и Сикстъ V, великіе герцоги Флоренціи, Савоіи, кардиналъ Александръ Фарнезе,—братъ герцога Пармскаго и другія значительныя особы осыпали милостями и оказывали дружбу къ знаменитому живописцу. Кардиналъ Гранвелья, архіепископы Толеды и Севильи, донъ-Хуанъ Австрійскій, множество герцоговъ и посланниковъ безпрерывно посѣщали его мастерскую. Король во время своихъ поѣздокъ часто писалъ къ нему, адрессуя: *Al muy amado hijo Alonso Sanchez Coello*, *моему любезному сыну Алонзу Санчезу Коэльо*. Санчезъ преимущественно отличался въ живописи портретовъ, изъ

числа которыхъ замѣчательны: Филиппа II; Екатерины, супруги Хуана III, Португальскаго короля; донъ-Луи Мендеза де-Гаро, Маркиза дель-Карпіо; Родольфа, Нѣмецкаго императора; Эрнеста, его брата, эрцгерцога Австрійскаго; Фердинанда, брата императора Максимиліана, и другіе. Кромѣ того, онъ произвелъ обширныя картины для Эскуріала и для монастыря св. Іеронима, въ Мадридѣ.

Изъ множества другихъ художниковъ этой эпохи, *Котанъ*, *Карбахаль*, *Барроссо*, *Лудовикъ Веласко* сдѣлали бы каждый честь любой изъ прочихъ Европейскихъ школъ своими произведеніями; но всѣхъ ихъ превзошелъ знаменитый ихъ современникъ Наваретте.

Фернандезъ-Наваретте, *el Mudo*, *нѣмой*, родился въ Логроньо около 1526 года. Онъ въ молодыхъ лѣтахъ былъ въ Италіи, посѣтилъ Римъ, Флоренцію, Миланъ, Неаполь, и долго работалъ въ Венеціи, въ мастерской Тиціана. Въ 1568 году, Филиппъ II вызвалъ Наваретта въ Мадридъ и поручилъ ему многія работы для Эскуріала. Произведенія Нѣмаго весьма справедливо заслужили ему наименованіе Испанскаго Тиціана, что онъ заслужилъ не слѣпымъ подражаніемъ великому Венеціанцу, но усвоеніемъ его стиля, къ смѣлости котораго онъ умѣлъ присоединить блескъ и все очарованіе живописи Корреджіо. Произведя нѣсколько знаменитыхъ картинъ, Наваретте обязался написать тридцать два большихъ образа для Эскуріала; но успѣлъ кончить только восемь, изображающихъ всѣхъ Апостоловъ и Евангелистовъ. Эстрелья, Саламанка, Валенсія имѣютъ также значительное число его произведеній. Живопись Наваретта особенно замѣчательна мужествомъ стиля и зрѣлою обдуманностью выполненія, чѣмъ наиболѣе оригинальна Испанская живопись со времени знаменитаго Нѣмаго.

Переходъ отъ шестнадцатаго столѣтія къ семнадцатому былъ блистательною порою для живописи въ Испаніи. Готическая и смѣшанная архитектуры изчезли; въ Монегро

и Леони, ваяніе сохраняло двѣ подпоры своего величія. Живописцы отличались сильною и правильною кистью. Въ Севильѣ, Роэласъ и Геррера приготовляли новую школу. Въ Мадридѣ, Винцентъ Кардуко, Эухеніо Кахесъ и другіе отличались точностью рисунка и прелестью колорита. Въ Валенсіи славились: Ривальта и Орренте; въ Толедѣ, Лудовикъ Тристанъ и Маино, учитель Филиппа IV; въ Кордовѣ, ученый, поэтъ и живописецъ — Сеспедесъ.

Хуанъ де Ласъ Роэласъ былъ одинъ изъ лучшихъ Андалузскихъ художниковъ, которые наиболѣе вникали въ правила композиціи и рисунка, и обладалъ колоритомъ Венеціанской школы. Картины его замѣняютъ для Испаніи произведенія Тинторетто, Пальмы и Карраччей. Св. Іаковъ Севильскаго собора, оконченный имъ въ 1609 году, полонъ огня и величія. Кончина святой Герменегильды отличается высокимъ выраженіемъ, благородствомъ и превосходнымъ колоритомъ. Но образцовымъ произведеніемъ Роэласа считаютъ знаменитую его «Кончину св. Исидора», въ церкви во имя этого Святаго. Картина занимаетъ весь олтарь, и раздѣляется на двѣ части. Верхняя часть произведенія представляетъ Спасителя и Богородицу на облакахъ, съ коронами въ рукѣ, окруженныхъ многочисленнымъ сонмомъ ангеловъ и херувимовъ, которые поютъ, играютъ на различныхъ инструментахъ и разсыпаютъ цвѣты на сцену, составляющую второй планъ сюжета. Въ этой второй части картины изображенъ храмъ, на ступеняхъ котораго умирающій святый архіепископъ совершаетъ послѣднюю молитву. Архидіаконы съ трогательнымъ участіемъ и благоговѣніемъ поддерживаютъ Святаго, а вокругъ нихъ помѣщается многочисленное духовенство. Въ этомъ обширномъ сочиненіи преимущественно замѣчательны характеры находящихся въ немъ лицъ, величіе ихъ постановки, и волнующія ихъ различныя чувства, которыя переданы съ глубокимъ познаніемъ человѣческаго сердца.

Франсиско Геррера, старшій, весьма замѣчательный историческій живописецъ и фрескистъ, въ особенности отличался широкимъ стилемъ и, такъ сказать, неукротимостію своей живописи, совершенно сходной съ его характеромъ, по крутости и горячности котораго онъ не могъ ужиться не только ни съ однимъ ученикомъ, но и съ собственными дѣтьми. Извѣстно, что, снискавъ обширную извѣстность своимъ дарованіемъ, онъ безпрерывно получалъ множество работъ, для исполненія которыхъ онъ часто не имѣлъ никакого помощника, и тогда заставлялъ свою кухарку накладывать краски, какъ ей вздумается, на указанныя мѣста, что она обыкновенно исполняла помеломъ или щеткой, а Геррера, прежде нежели безобразныя пятна красокъ, набросанныхъ наудачу, засыхали, образовывалъ изъ нихъ фигуры, смѣло и широко драпированныя и поражавшія удивительнымъ эффектомъ. Послѣ этого можно подумать, что искуство Герреры ограничивалось однимъ удачнымъ исполненіемъ головъ и драпировокъ; но если кто взглянетъ на его «Послѣдній Судъ», въ церкви св. Бернарда, то найдетъ въ немъ неопровержимое доказательство глубокаго знанія анатоміи, правильности рисунка, вѣрности перспективы, разнообразія фигуръ и лицъ, мастерства въ сочиненіи, согласія красокъ, могущества колорита и высокой выразительности. Послѣ этой картины и другихъ подобныхъ произведеній неудивительно, что являлись подражатели, рисовавшіе, какъ Геррера, тростникомъ, а писавшіе щетками; но они пошли не далѣе кухарки мастера.

Эухеніо Кахесъ считается однимъ изъ лучшихъ мастеровъ Испанской школы. Онъ произвелъ весьма много картинъ для соборовъ, церквей и монастырей Мадрида, Толеды, Алькалы де Генаресъ, Гваделупы, Сіудадъ-Реаля, Эскуріала и другихъ мѣстъ.

Франсиско Ривальта извѣстенъ внѣ Испаніи не столько по своимъ работамъ, какъ по анекдоту о своей женитьбѣ. Обучаясь въ Валенсіи, онъ влюбился въ дочь

своего учителя, но получилъ отказъ отъ отца подъ тѣмъ предлогомъ, что тотъ не хочетъ имѣть зятемъ плохаго живописца. Ривальта, условившись съ своей возлюбленной, отправился на четыре года въ Италію и страстно предался изученію Рафаэля, Карраччей и Себастіяна дель Піомбо. Возвратясь на родину, онъ является въ мастерскую стараго учителя въ его отсутствіе, находитъ на мольбертѣ начатой эскизъ какой-то картины и въ одинъ присѣстъ кончаетъ его. Учитель, пришедъ домой, изумился при видѣ этой работы, и сказалъ своей дочери: «Вотъ, за такого мастера, который обладаетъ такимъ свободнымъ выполненіемъ, я отдалъ бы тебя охотно, а не за несчастнаго Ривальту.» — Онъ и есть Ривальта,—отвѣчала ему дочь. Анекдотъ быстро разошелся по городу и вскорѣ была сыграна свадьба. Но этотъ случай доказываетъ, конечно, не болѣе, какъ навыкъ художника къ быстрой работѣ. Дальнѣйшія же произведенія Ривальты неопровержимо обнаружили въ немъ необыкновеннаго живописца. «Его Тайная Вечеря», написанная для коллегіума Corpus Christi, поставила его въ первые ряды мастеровъ, отличавшихся въ рисункѣ и композиціи. Къ сожалѣнію, колоритъ Ривальты нѣсколько сухъ.

Педро Орренте, замѣчателенъ наиболѣе въ живописи животныхъ, хотя и оставилъ много историческихъ картинъ, которыя дѣлаютъ честь Испанской живописи.

Лудовико Тристанъ, учитель Веласкеза, весьма рано оказалъ необыкновенныя способности и еще въ школѣ Грека Теотокопулоса, едва ли имѣя двадцать лѣтъ отъ роду, написалъ прекрасную «Тайную Вечерю» для монастыря Іеронимитовъ. Монахи были очень довольны работой, но не хотѣли заплатить двухъ сотъ дукатовъ, требуемыхъ Тристаномъ, говоря, что это слишкомъ дорого, и ссылались на его молодыя лѣта. Кромѣ того, они обратились къ его учителю, чтобъ разсудилъ ихъ. Теотокопулосъ лишь только осмотрѣлъ картину, какъ бросился къ ученику съ поднятою тростью,

осыпая упреками и называя его безчестіемъ живописи. Святые отцы спѣшили успокоить старика, говоря, что ребенокъ требовалъ самъ не зная чего, и положились на его рѣшеніе. «Дѣйствительно, отвѣчалъ Грекъ, этотъ ребенокъ самъ не знаетъ, чего проситъ: потому что, если вы не дадите ему пяти сотъ дукатовъ, то я картину беру себѣ и заплачу сказанную мною сумму Тристану.» Монахи, послѣ жаркихъ споровъ, принуждены были согласиться. Такое прекрасное начало Тристанъ оправдалъ послѣдующими своими работами, изъ которыхъ особенно замѣчательны: Моисей и св. Троица.

Маино, бывшій учителемъ Филиппа IV, замѣчателенъ преимущественно тѣмъ, что, пользуясь любовью короля, весьма много способствовалъ процвѣтанію живописи чрезъ покровительство художникамъ. Подобныя заслуги для художествъ тѣмъ болѣе важны, что получаютъ награду болѣе отъ потомства, нежели отъ современниковъ.

Пабло де Сеспедесъ, человѣкъ съ обширными дарованіями, прославился какъ живописецъ, архитекторъ, антикварій, критикъ, филологъ, и заслужилъ въ самомъ Римѣ прозваніе Испанскаго Рафаэля. Его знаменитая «Тайная Вечеря», въ Кордовскомъ соборѣ, принадлежитъ къ числу величайшихъ произведеній Европейскаго искуства. Глубокая обдуманность сочиненія, нѣжность, блескъ и гармонія колорита, чистота и правильность очертаній, аттическая прелесть формъ и полнота выраженія рѣзко обличаютъ въ произведеніяхъ незабвеннаго художника высокій умъ, проникнутый изученіемъ благороднаго искуства древнихъ, и утонченное чувство неподдѣльнаго поэта, пріобрѣтшее силу и мужество въ размышленіяхъ и трудахъ ученаго человѣка.

Царствованіе Филиппа IV, которое уронило ваяніе и унизило архитектуру на неслыханную степень испорченности, было величайшею эпохою для живописи, эпохою высшихъ дарованій, поставившихъ Испанію на одно изъ пер-

выхъ мѣстъ въ мірѣ искуствъ. Этотъ король, страстный къ удовольствіямъ, блеску, имѣлъ необыкновенно великолѣпный дворъ, и расточалъ огромныя суммы для пріобрѣтенія образцовыхъ произведеній первѣйшихъ мастеровъ. Придворные, зная страсть короля, наперерывъ дарили ему купленныя ими или ихъ отцами картины Тиціана, Веронеза, Корреджіо, Караваджа, Луки Камбіаза, которыя, въ числѣ сорока, были помѣщены, въ 1656 году, въ Эскуріалъ, не включая сюда привезенныхъ Веласкезомъ, за которыми Филиппъ посылалъ его два раза въ Италію.

Веласкезъ де Сильва, одинъ изъ величайшихъ живописцевъ въ Испаніи, появился въ первые годы этого царствованія. Первоначально онъ находился въ школахъ Герреры и Пачеко; но, одаренный талантомъ высшаго разряда, скоро призналъ, что его первѣйшимъ учителемъ должна быть природа, — правило бывшее всегда основою его живописи. Въ 1628 году, во время пребыванія Рубенса въ Мадридѣ, Веласкезъ сблизился съ этимъ художникомъ. Бесѣды съ знаменитымъ Фламандцемъ воспламенили его воображеніе и побудили отправиться въ Римъ. Тамъ онъ изучилъ лучшихъ мастеровъ Итальянскихъ школъ; но проникнутый своимъ первоначальнымъ правиломъ, не измѣнилъ своему направленію, — онъ былъ и остался натуралистомъ. За то, въ изумительномъ сходствѣ портретовъ, въ живости, блескѣ, естественности и силѣ колорита, особенно въ глубинахъ, въ массахъ воздуха, отдѣляющаго фигуры, группы, планы, онъ превосходитъ всѣхъ живописцевъ. Указать на сдѣланныя имъ картины послѣ путешествія въ Италію, начиная съ знаменитой «Теологіи живописи» до послѣдняго изъ огромнаго числа портретовъ, значитъ поименовать цѣлый рядъ произведеній, которыми наиболѣе можетъ гордиться живопись всѣхъ временъ и всѣхъ странъ.

Алонсо Кано, — историческій живописецъ, ваятель и архитекторъ, — прозванный Испанскимъ Альбано, замѣча-

теленъ, какъ прекрасный рисовальщикъ, образовавшій свой вкусъ изученіемъ Греческихъ мраморовъ, и отличался въ своихъ композиціяхъ естественностью, простотою и античною прелестью. *Франсиско Зурваранъ* никогда не былъ въ Италіи, но много занимался копированіемъ картинъ Караваджа, находившихся въ Севильѣ, и пріобрѣлъ его манеру до такой степени, что прозванъ Испанскимъ Караваджемъ. Изъ его картинъ особенно замѣчательна изображающая св. Ѳому. *Эспиноза*, первенствовавшій около этого времени въ Валенсіи, отличался смѣлостью рисунка, силою свѣтотѣни и выразительностью фигуръ. Храмы Валенсіи изобилуютъ его произведеніями. *Педро Мойя*, — одинъ изъ лучшихъ учениковъ Ванъ-Дэйка, считается превосходнымъ колористомъ: онъ первый ознакомилъ Испанію со стилемъ своего учителя, и такъ удачно подражалъ ему, что вводилъ знатоковъ въ недоумѣніе.

Къ этому же времени принадлежитъ знаменитый Мурильо.

Бартоломео Эстеванъ Мурильо родился въ Севильѣ въ 1618 году. Первымъ поприщемъ этого необыкновеннаго человѣка были жалкія картинки съ изображеніями цвѣтовъ, которыя, какъ простой товаръ, отвозились купцами въ Америку. Въ послѣдствіи, произведенія Педро Мойя, возвратившагося изъ Лондона, поразили его Ванъ-Дейковскимъ колоритомъ, и онъ отправился для изученія искусства въ Италію; но ограниченныя средства позволили ему добраться только до Мадрида, гдѣ великодушный Веласкезъ, ревнуя общей пользѣ, употребилъ все свое вліяніе, чтобы дворцы и храмы столицы и Эскуріала были открыты для любопытства путешественника. Здѣсь онъ оставался три года, и по возвращеніи въ Севилью изумилъ всѣхъ своими произведеніями для монастыря св. Франциска, созданными подъ тройственнымъ вліяніемъ манеры Веласкеза, Ванъ-Дэйка и Риберы. Но вскорѣ, преслѣдуемый огнемъ своего

генія, онъ смѣшалъ на своей палитрѣ краски Тиціана, Рубенса, Риберы, Веласкеза и Ванъ-Дэйка, и создалъ новую, свою собственную школу, — школу Мурильо. Въ это-то время, имѣя единственнымъ руководителемъ природу, онъ заслужилъ названіе величайшаго колориста и превзошелъ всѣхъ магическимъ знаніемъ оживлять кровь подъ ея тѣлесною оболочкою и заставлять жить полною жизнію свои произведенія. Эта послѣдняя манера Мурильо составила стиль Севильской школы.

Въ исходѣ семнадцатаго столѣтія Веласкезъ умеръ. *Мартинезъ дель Мазо* оставался первѣйшимъ ландшафтнымъ живописцемъ Испаніи. Изъ послѣдователей Мурильо были болѣе прочихъ замѣчательны: *Вильовисенсіо* и *Тобаръ*. Кромѣ нихъ извѣстны въ это время: *Перреда*, *Корреньо* и *Серезо*. Но вскорѣ явилось новое и послѣднее свѣтило Испанской живописи: *Клавдій Коэльо*. Его знаменитая картина «Причащеніе», въ Эскуріалѣ, есть одно изъ рѣдкихъ произведеній, которыя когда-либо были создаваемы художниками другихъ странъ Европы.

Съ окончаніемъ этого столѣтія, искуство живописи угасло въ Испаніи. Франція, руководимая Лудовикомъ XIV, начала пріобрѣтать первенство между Европейскими державами, а Испанія чувствительно утрачивала блескъ своего величія. Къ причинамъ паденія искуствъ въ это время можно отнести недостатокъ философіи, которая руководила бы художества. Схоластика, владычествуя въ Испанскихъ университетахъ, готовилась затмить своими туманами блескъ, пріобрѣтенный этою страною. Мрачный фанатизмъ увеличивалъ зло, преграждая успѣхи мыслительности. Вкусъ къ школьной метафизикѣ увлекъ писателей: чѣмъ они были темнѣе, непонятнѣе, тѣмъ болѣе считались глубокими. Этотъ самый вкусъ распространился и въ искуствахъ, вопреки простотѣ и изящности природы. Но, вѣроятно, въ числѣ

сильнѣйшихъ причинъ униженія искуства, политическое паденіе Испаніи занимало не послѣднее мѣсто.

Кровопролитная борьба за Испанскую корону препятствовала Филиппу V развить идеи, которыя онъ почерпнулъ при дворѣ своего предка Лудовика Великаго. Едва онъ утвердился на тронѣ, какъ вызвалъ изъ Италіи лучшихъ живописцевъ того времени, и сдѣлалъ множество предположеній для пользы искуства. Хотя ни одно высокое произведеніе не ознаменовало этого царствованія, однакожъ вкусъ былъ пробужденъ. Фердинандъ VI прилагалъ не менѣе попеченій объ успѣхахъ художествъ. Въ Мадридѣ была учреждена Академія. При Карлѣ III, Рафаэль Менгсъ и многіе другіе художники трудились надъ развитіемъ идей этого государя, оставившаго многочисленные слѣды своего великолѣпія и отличнаго покровительства искуствамъ.

Характеръ Испанской живописи не можетъ быть вполнѣ разсмотрѣнъ, если не обратиться къ положенію самой Испаніи въ эпоху процвѣтанія ея искуствъ. Все золото, которымъ обогатила Испанію Америка, перешло большею частію въ монастыри. Религія преобладала въ высокой степени надъ политикою Мадридскаго кабинета. Подъ вліяніемъ духовенства находились всѣ классы народа и преимущественно юношество, которое было имъ ввѣрено. Художники, почти безъ исключенія, не изъ богатыхъ людей, обращались къ власти, которая въ Испаніи наиболѣе находилась въ рукахъ монаховъ. Слѣдствіемъ этого въ живописи было огромное число картинъ, имѣющихъ предметомъ Св. Дѣву, Зачатіе, Благовѣщеніе, и т. п., или Истязаніе, Несеніе Креста, Мученія Святыхъ, и т. д. Вотъ происхожденіе этого множества церковныхъ картинъ. Сверхъ того, живописцы, призванные расписывать своды, лѣстницы, коридоры и залы монастырей, должны были строго соблюдать заданный предметъ. Нерѣдко, для того, чтобы

художникъ не отклонился отъ вѣрнаго исполненія, его отдавали подъ надзоръ какого нибудь богослова, хорошо знавшаго Священную Исторію, который присматривалъ за художникомъ во все продолженіе его работы. Иногда, монахи, желая означить, что такое-то произведеніе дѣлано у нихъ, предписывали живописцу одѣвать нѣкоторыхъ изъ лицъ, находящихся въ картинѣ, въ платье того ордена, къ которому принадлежалъ ихъ монастырь. Слѣдствіемъ подобныхъ распоряженій были анахронизмы, изобилующіе въ произведеніяхъ Испанской живописи. Повелѣніе Карла III, одного изъ образованнѣйшихъ государей Испаніи, — сжечь произведенія Тиціана, въ которыхъ геній художника облекъ Венеру всѣми прелестями ея миѳическаго сладострастнаго величія и роскоши (что, къ счастію, не было исполнено посредствомъ обмана), достаточно доказываетъ стѣсненное положеніе художника при выборѣ предметовъ, не касающихся Священнаго Писанія, среди мрачнаго духовенства Испаніи, породившей Инквизицію. Вѣ слѣдствіе этихъ неудобствъ, ваятели дѣлали вазы, создавали тысячу химерическихъ предметовъ, а живописцы писали цвѣты, подражали неодушевленной природѣ, и достигали въ этомъ родѣ живописи до полнаго обмана зрѣнія.

Не смотря на всѣ эти препятствія, школы Испанской живописи ознаменовали свое существованіе созданіями, для которыхъ немного найдется соперниковъ въ произведеніяхъ другихъ художниковъ. Всѣ стили, всѣ средства, всѣ достоинства различныхъ Европейскихъ школъ были возсозданы въ Испанской живописи, которая заслужила потому несправедливое названіе подражательницы школъ Итальянской и Фламандской. Необыкновенное сходство живописи Гальегоса съ Альбрехтомъ Дюреромъ, Варгаса съ Джуліо Романо, Бсерры съ Даніелемъ де Вольтерра, Наваретта съ Караваджемъ, Хоанеса съ Приматиче, Бляза дель Прадо съ Леонардо да Винчи, Барросо съ Корреджіо, Пантоха дела

Крузъ съ Лукою Кранахомъ, Сеспедеса съ Рафаэлемъ, Алонсо-Кано съ Альбаномъ, Герреры Барнево съ Гвидомъ, Ниньо Гевары съ Рубенсомъ, и другихъ, можетъ скорѣе служить прекраснымъ примѣромъ и урокомъ, что лучше равняться съ великими соперниками, если ихъ правила такъ вѣрны, что могутъ служить всеобщимъ руководствомъ, чѣмъ, уклоняясь отъ нихъ, искать жалкой самобытности, убившей столько дарованій.

Не говоря о мелкихъ подраздѣленіяхъ школъ Гренады, Аррагона, Мурсіи, Эстремадуры и другихъ, упомянемъ о болѣе знаменитыхъ послѣдователяхъ трехъ главныхъ представителей Испанской живописи.

Въ школѣ Валенсіи глава — Винсентъ Хоанесъ; послѣдователи: Факторъ, Тапіа, Боррасъ, Матарана, Х. Хоанесъ, Яварри, Новара, Фероль, Зариньена, Орренте, Леонардо, Кастаньеда, Ф. Ривальта, Х. Ривальта, Піагали, Эспиноза, Гирри, Маркъ, С. Гомезъ, Сотомайоръ, Оріентъ, Гиларте, Газуллъ, Викторіа.

Въ Мадридской глава — великолѣпный Веласкезъ-де-Сильва; сотрудники: Берругете, Ринконъ, Гальегосъ, Комонтесъ, Пачеко, Санчезъ Коэльо, Бесерра, Лосъ Снснеросъ, Моралесъ, Блязъ-дель-Прадо, Барросо, Пантоха, Лабрадоръ, Карденасъ, Мора, Маино, Кардуко, Тристанъ, Кахесъ, Кольянтесъ, Наварро, Себастьянъ Мартинезъ, Кабезалеро, Карреньо, Поланкосъ, Серезо, Коэльо, Ардемансъ, Миранда, Виладоматъ.

Въ Севильской глава — божественный Бартоломео Эстеванъ Мурильо; послѣдователи: Кордоба, Фернандезъ, Стурміо, Васкезъ, Варгасъ, Арфіанъ, Романъ, Мармолехо, Сеспедесъ, Котанъ, Геррера Старшій, Пеньялоза, Замбрано, Кано, Геррера, Манрике, Сааведра, Зурваранъ, Кампробинъ, Мойя, Арельяно, Перезъ, Антолинезъ, Генрике, Себастьянъ Гомезъ, Сіеза, Гевара, Вильявисенсіо, Тобаръ.

—

ГЕРМАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Искуства въ Германіи въ самомъ своемъ началѣ не имѣли одного общаго центра, изъ котораго бы могли постепенно распространяться. Австрія, Венгрія, Силезія, Моравія, Баварія, Франконія, Швабія, Турингія, Саксонія, Вестфалія, Верхне и Нижне-Рейнскія области, будучи болѣе или менѣе раздѣлены между собою, не могли одновременно и стройно двигаться на пути художественнаго совершенства, хотя отдѣльно въ разное время имѣли своихъ художниковъ; и потому необходимо обратиться къ самому началу появленія искуствъ въ этихъ странахъ.

Набѣги Римлянъ на берега Рейна произвели большую перемѣну въ нравахъ Германцевъ и, служа поводомъ къ соприкосновенію народовъ, пробудили въ сердцахъ ихъ искру любви къ искуству. Византійская школа, какъ уже было говорено, долго господствовала на берегахъ Рейна и на всемъ Западѣ; только въ XIII столѣтіи Германцы рѣшились сбросить съ себя ея мрачную сухость. Съ этихъ поръ они ознакомились съ формою болѣе легкою, живою, естественною. Въ Германіи, какъ и вездѣ, пластика предшествовала живописи; однако и эта послѣдняя нисколько не отстала отъ первой, и была обработываема не менѣе. Отличительный характеръ картинъ этой эпохи состоялъ въ томъ, что всѣ онѣ были писаны на золотомъ полѣ; головы Святыхъ были окружаемы вѣнцами, на которыхъ находились фантастическія изображенія. Въ контурахъ и тѣняхъ есть нѣкоторое сходство съ врѣзными работами; краски ясны, живы, лишены гармоніи, но безъ излишнихъ рѣзкостей.

Разсматривая состояніе живописи въ различныхъ областяхъ, составлявшихъ первобытную Германію, мы увидимъ, что въ Австріи, аббатъ *Регинбальдтъ*, основавшій въ 900 г. Мурской монастырь, первый показалъ любовь къ искуствамъ. Его примѣру послѣдовали св. Тіема Зальцбургскій и, преимущественно, королева Венгерская Гизела, супруга святаго Стефана. Владѣтели Силезіи и Моравіи были въ дружескихъ сношеніяхъ съ Греческими императорами. Св. Меѳодій, ходившій въ 863 г. въ Славянскія земли, почитается даровитымъ живописцомъ, употреблявшимъ свое искуство, какъ средство обращенія народа къ христіанству. Въ церквахъ св. Елисаветы и св. Варвары, въ Бреславлѣ, находятся многія замѣчательныя картины этой эпохи. Важнѣйшимъ остаткомъ древней Германской живописи въ этомъ родѣ есть памятникъ, носящій на себѣ имя *св. Гедвиги* и находящійся въ церкви св. Бернарда, въ Бреславлѣ. На немъ находится до тридцати четырехъ отдѣловъ, гдѣ изображены сюжеты, взятые изъ жизни этой святой. Императоръ Карлъ IV призвалъ много чужеземныхъ художниковъ въ Богемію, гдѣ еще въ 1348 году находилась особенная школа живописи. Въ 1450 году Бреславская школа начала приходить въ довольно цвѣтущее состояніе. Въ Баваріи, около 696 года, герцогъ Теодоръ II вызвалъ въ Вормсъ проповѣдника христіанства, св. Рупперта, и здѣсь, какъ и вездѣ, живопись была спутницею новой религіи. Преимущественно въ Бенедиктинскихъ монастыряхъ искуства разцвѣтали въ монастырскихъ кельяхъ. *Альфредъ* и *Арирамъ*, особенно послѣдній, считаются важнѣйшими Баварскими живописцами того времени. *Вернеръ Тогернзейскій* замѣчателенъ, какъ живописецъ на стеклѣ. Въ XV вѣкѣ въ Баваріи было много другихъ живописцовъ, изъ которыхъ особенно замѣчательны: *Глейсмиллеръ*, *Майеръ*, *Максельkирхеръ*, *Фютереръ* и *Завергакъ*.

Во Франконіи, первые слѣды искуства мы находимъ во времена св. Бруно. Императоръ Генрихъ III

и его супруга, святая Кунигунда, также покровительствовали искуствамъ. Въ Гейльсброннскомъ монастырѣ находятся многія иконы временъ святаго Отто, Бармбергскаго епископа, умершаго въ 1139 г. Нюренбергъ особенно заслуживаетъ быть упомянутъ. Въ этомъ городѣ рѣзныя иконы и живопись рано достигли до значительной степени совершенства. Старинные образа въ церквахъ св. Маріи и св. Себольда также замѣчательны. Древнѣйшіе изъ Нюренбергскихъ живописцевъ суть: *Іоаннъ Траутъ*, *Куленбахъ* и *Баюэрлейнъ*. Кромѣ нихъ было много живописцевъ на стеклѣ и миніатюристовъ.

Въ Верхне-Рейнскихъ областяхъ процвѣтала живопись при Карломанѣ. Маинцъ, Тревъ и, въ особенности, Кельнъ были главнымъ мѣстопребываніемъ художниковъ этой эпохи. Можно предполагать, что періодъ отъ 1153 до 1350 года былъ весьма важенъ для искуствъ Германіи; въ этотъ промежутокъ времени процвѣтала въ Кельнѣ древнѣйшая Нѣмецкая школа живописи, превзошедшая Нюренбергскую чистотою стиля. Большая часть картинъ этой школы писаны на деревѣ, которое сперва было покрываемо слоемъ мѣла, потомъ полотномъ, окрашеннымъ разжиженнымъ мѣломъ съ примѣсью золота. Краски такихъ древнихъ картинъ сохранялись весьма долгое время, не теряя блеска. Образцовымъ произведеніемъ въ этомъ родѣ почитается образъ, находящійся въ главномъ олтарѣ Кельнскаго собора, неизвѣстно кѣмъ написанный: его приписываютъ — одни *Вильгельму Кельнскому*, другіе *Петру Кальфу*. Въ собраніяхъ Вальраффа, де Буассера, Фошема и Беттендорфа есть много примѣчательныхъ картинъ этой эпохи. Франкфуртъ на Майнѣ замѣчателенъ по большой части своею живописью на стеклѣ. Въ этомъ періодѣ процвѣталъ самый поэтическій изъ древнихъ Нѣмецкихъ художниковъ, *Геммелинкъ*, котораго картины полны смѣлости и огня.

Въ герцогствѣ Гессенскомъ и Турингіи графъ Людвигъ II первый покровительствовалъ искуствамъ. Старинная церковь св. Елисаветы въ Марбургѣ и теперь еще заключаетъ много памятниковъ древняго искуства.

Въ Саксоніи покровителемъ искуствъ былъ Генрихъ I. Произведенія живописи этого времени находились не только въ церквахъ и монастыряхъ, но и въ украшеніяхъ рукописей и одеждъ духовенства.

Въ Нижней Саксоніи и Вестфаліи замѣчательныя картины хранятся въ аббатствахъ Корвей, Мюнденѣ, Гильдесгеймѣ и Оснабрюкѣ. Невѣроятное множество памятниковъ древней живописи открывается съ каждымъ годомъ въ Германіи. Нѣкогда они были въ пренебреженіи, нынѣ дорожатъ ихъ оригинальностью. Благочестіе, спокойствіе, простота, отличающія эти произведенія, заслуживаютъ по справедливости удивленія; однако эти картины не должны служить образцами для молодыхъ художниковъ, которые могутъ передать намъ только неправильности перспективы, пропорцій и анатоміи, не проникнувшись глубиною находящагося въ нихъ выраженія.

Таково было начало Германской живописи; новѣйшій періодъ ея начинается знаменитымъ Альбертомъ Дюреромъ. Достоинства его слишкомъ извѣстны. Императоръ Максимиліанъ, Карлъ V, Фердинандъ, король Венгріи и Богеміи, весьма его уважали. Рафаэль лестно отзывался объ его произведеніяхъ, и вообще всѣ Итальянцы принимали ихъ съ энтузіазмомъ. Недостатки, которыми бы можно было ихъ упрекнуть, принадлежали вообще тому вѣку. Дюреръ образовался въ школѣ Вольгемута и усовершенствовалъ свое дарованіе путешествіями по Германіи, Голландіи и Италіи.

Его картины, его рисунки, его гравюры такъ многочисленны, что находятся почти во всѣхъ галлереяхъ и собраніяхъ эстамповъ.

Мартинъ Шенъ занимаетъ почетное мѣсто въ исторіи Германской живописи. Его по справедливости назвали Германскимъ Перуджиномъ. Въ его произведеніяхъ легко узнать манеръ этого мастера, и оба они долгое время были въ дружескихъ сношеніяхъ. *Лука Кранахъ*, жившій отъ 1470 до 1553 года, находился съ самаго юнаго возраста при дворѣ курфирста Саксонскаго, и вмѣстѣ съ нимъ, въ 1493, ѣздилъ въ Палестину. Въ послѣдствіи, будучи почтенъ дружбою Іоанна Фридриха Великодушнаго, Кранахъ, въ продолженіи пяти лѣтъ, раздѣлялъ съ нимъ заточеніе. Картины этого художника весьма рѣдки и отличаются необыкновенною наивностью, обличающею первые шаги искуства; сверхъ того онѣ замѣчательны тѣмъ, что въ нихъ видны портреты всѣхъ замѣчательныхъ людей той эпохи. Въ нихъ много истины, но онѣ сухи и холодны. Колоритъ его сохранилъ до нынѣ всю свою свѣжесть, что доказываетъ, какъ художники того времени вникали въ химическій составъ красокъ. Въ семействѣ *Гольбеэна* было много живописцевъ, изъ которыхъ особенно замѣчателенъ *Янъ Гольбеэнъ*. Этотъ художникъ заслужилъ имя Нѣмецкаго Леонарда да Винчи. Въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ онъ трудился въ Англіи, и оставилъ много своихъ произведеній въ этой странѣ. Образцовыми изъ нихъ почитаются: «Мадонна», и «Семейство бургомистра Мейера»; обѣ эти картины въ Дрезденской галлереѣ. Изъ живописцевъ XVI столѣтія замѣтимъ *Гринвальда* — ученика *Альберта Дюрера*, *Альдорфера*, *Бегама*, *Бинка*, *Пенеза*, *Шеффельни*, *Шэна*, *Схоореля*, *Луку Лейденскаго*, *Геэмскерка*, *Фюззли*, *Іогана Мабюзскаго*, *Сутермана*, *Гольціуса*, *Роттенгаммера* и, въ особенности, *Эльсгеймера*. Достоинство рисунка и колорита, точность выполненія составляютъ славу послѣдняго. Нельзя не удивляться въ его произведеніяхъ прекрасному выбору, размѣщенію и гармоніи массъ и свѣтотѣни. Почти всѣ его картины весьма малы, но отъ этого онѣ не теряютъ ничего, а при оконча-

Bayerische Staatsbibliothek München

тельности отдѣлки еще выигрываютъ въ блескѣ и эффектѣ. Наиболѣе Эльсгеймеръ удивителенъ въ лунныхъ освѣщеніяхъ.

Многіе изъ этихъ живописцевъ были и граверами. Въ ихъ идеяхъ часто есть много поэзіи, но у многихъ изъ нихъ также часто идея теряется въ аллегоріяхъ. Не смотря на окончательность отдѣлки, не во всѣхъ ихъ картинахъ видно чувство изящнаго, правильность рисунка, гармонія въ общемъ, свѣтотѣнь, искуство подчинять подробности главной идеѣ, и наконецъ высокій идеалъ,—необходимость новѣйшаго Германскаго искуства.

Въ первой половинѣ XVIII столѣтія живопись въ Германіи клонилась къ упадку. *Рафаэль Менгсъ* возвратилъ ей прежнюю жизнь и силу. Онъ въ продолженіе двадцати пяти лѣтъ прошедшаго столѣтія приводилъ цѣлую Европу въ энтузіазмъ, приближавшійся почти къ фанатизму. Нѣкоторые ставили его даже выше Рафаэля Урбинскаго. Но удивленіе, порожденное имъ, исчезло съ его вѣкомъ. Картины его блѣднѣютъ передъ идеаломъ, созданнымъ имъ самимъ. Онѣ холодны, лишены выраженія, хотя, конечно, гораздо выше посредственности. Менгсъ, для своего времени, былъ дѣйствительно замѣчателенъ, и, не оправдывая своей славы, какъ живописецъ, заслуживаетъ всякаго уваженія, какъ художникъ-историкъ. Услуги, оказанныя имъ Винкельману въ доставленіи техническихъ свѣдѣній объ искуствѣ, служатъ тому доказательствомъ. Менгсъ былъ хорошій мыслитель, предпочиталъ всему древность, но, къ сожалѣнію, не могъ исполнить своихъ идей. По всему этому онъ и краснорѣчивый Винкельманъ были истинными возстановителями искуства въ Германіи. Суровый стиль перваго нашелъ мало подражателей; большая часть изъ его преемниковъ занимались преимущественно живописью легкою; но ихъ произведенія, лишенныя граціи, впадали часто въ пестроту. Здѣсь должно упомянуть объ *Ангеликѣ Кауфманъ*, *Маронѣ*, *Унтербергерѣ* и *Эзерѣ*. *Вильгельмъ Тишбейнъ*, дол-

Bayerische Staatsbibliothek München

гое время жившій въ Неаполѣ, есть одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ Нѣмецкихъ живописцевъ; его стиль чистъ, благороденъ, и его воображеніе исполнено поэзіи. Даже своимъ очеркамъ онъ умѣлъ дать физіогномію и языкъ одушевленной природы. Виньеты, нарисованныя имъ къ поэмамъ Гомера, весьма уважаются знатоками въ живописи. *Фугеръ* основалъ прекрасную школу живописи въ Вѣнѣ: онъ преимущественно отличается чистымъ и прекраснымъ чувствомъ красоты и идеала. Его рисунки къ Мессіадѣ Клопштока пріобрѣли огромную извѣстность въ Германіи. *Вехтеръ*, изъ Штудгарда, отличался величавостью мыслей и благочестивою простотою стиля: его Іовъ выполненъ прекрасно; видно, что художникъ хорошо изучилъ жизнь мудреца-страдальца. Вехтера можно назвать Нѣмецкимъ Гарофало. *Жераръ Кугельхенъ*, профессоръ Дрезденской Академіи, есть одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ художниковъ, какіе только были въ Германіи. Онъ отличается глубиною въ сочиненіи. Къ граціи и силѣ Итальянской школы, онъ умѣлъ удачно присоединить отдѣлку и колоритъ Голландской. Дрезденскій профессоръ *Гартманъ* есть одинъ изъ ученѣйшихъ и замѣчательнѣйшихъ художниковъ послѣдняго времени. Его Эней, Гекторъ, Эросъ, Аттила полны поэзіи, силы мысли и живости колорита; но въ нихъ слишкомъ замѣтно подражаніе Микель-Анджелу. Профессоръ *Матти*, отличный рисовальщикъ, славится портретами, особенно мужскими; не менѣе замѣчательны его опыты и по другимъ частямъ живописи. Профессоръ *Релеръ* во многихъ своихъ картинахъ, которыхъ сцены взяты изъ исторіи Саксоніи, показалъ себя весьма знающимъ художникомъ. *Зейдельманъ* неподражаемъ въ рисункахъ à-la-sépia. *Граффъ*, умершій весьма рано, принадлежитъ къ числу лучшихъ портретистовъ. *Вейтчъ*, *Вахъ*, Берлинскій живописецъ, *Гуммель* и *Галль*, изъ Касселя, также достойны замѣчанія. *Фогель* прелестно изображалъ дѣтей; кисть его смѣла и

выразительна. Сынъ его, превосходный портретистъ, не менѣе замѣчателенъ въ исторической живописи. Лучшимъ изъ его произведеній почитается фрескъ, въ Пильницкомъ дворцѣ.

Въ послѣднее время большая часть художниковъ, полныхъ любви къ искуству, увлеклись подражаніемъ старинной Германской живописи, которая столько же удаляется отъ природы, сколько отъ искуства, и ведетъ прямо къ формамъ сухимъ и натянутымъ, къ колориту жесткому, мертвенному и къ отсутствію правилъ перспективы. Это стремленіе къ оживленію древней Германской живописи было порождено тѣми похвалами, которыя поэты и первоклассные писатели такъ богато разсыпали всему мистическому. Начало этого переворота не предвѣщало большихъ успѣховъ новому Германскому искуству; но необыкновенныя дарованія, ознаменовавшія своимъ появленіемъ эту эпоху, кажется, могутъ прикрыть собою недостатки соединенія германизма съ эллинизмомъ, и Нѣмецкой наивной народности съ чистотою и строгостью формъ античнаго Греческаго міра; однимъ словомъ, могутъ хотя нѣсколько примирить смѣлые порывы романтизма съ правилами классическаго искуства. По крайней мѣрѣ, Тассъ, Дантъ, Аріостъ, Гете, Нибелунги и Библія, — міръ дѣйствительный и философскія умозрѣнія, — исторія и сказка, — скептическій вымыслъ и преданія церкви, — составляютъ неистощимый предметъ для картинъ художниковъ новѣйшей школы, каковы: *Овербекъ*, *Корнеліусъ*, *Юлій Шнорръ*, *Филиппъ Фейтъ*, и другіе. Но вообще Германская школа имѣетъ свои подраздѣленія, — второстепенныя школы, изъ которыхъ главными считаются Дюссельдорфская и Мюнхенская. Изъ числа прочихъ художниковъ замѣчательны: *Гессъ*, *Генелли*, *Каульбахъ*, *Циммерманъ*, *Кенигъ*, *Гильтенспергеръ*, *Рецшъ*, *Шадовъ*, и молодые таланты, подающіе надежду: *Лессингъ*, *Гюбнеръ*, *Эдуардъ Бендеманнъ*, *Гильдебрандтъ*, *Шредтеръ*, и многіе другіе.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Галлія еще въ глубокой древности заимствовала у Римлянъ первыя идеи искуства. При владычествѣ Франковъ оно не могло находиться въ цвѣтущемъ состояніи, однакожъ въ это время были построены многіе храмы и аббатства, которыя украшались картинами, писанными по золотому полю. Отъ временъ Карловинговъ почти не осталось ни одного замѣчательнаго памятника; были однакоже сдѣланы портреты Карла Мартелла, Пепина и Карла Великаго. Лудовикъ Кроткій покровительствовалъ искуствамъ; онъ созвалъ въ Парижѣ Соборъ для окончательнаго рѣшенія спора о поклоненіи иконамъ; но вторженія Норманновъ при этомъ слабомъ государѣ снова погрузили Францію въ невѣжество.

Первые слѣды живописи во Франціи остались во множествѣ посредственно сдѣланныхъ миніатюръ, которыя хранятся въ Королевской Библіотекѣ. Замѣчательна рукопись четырехъ Евангелистовъ, украшенная портретомъ императора Лотарія, и Библія Карла Лысаго: этотъ Государь любилъ искуства и вызвалъ художниковъ изъ Греціи. При Вильгельмѣ Завоевателѣ было произведено много фресковъ, а при Лудовикѣ VII искуства приняли еще болѣе свободное направленіе. Въ это время живопись на стеклѣ была въ большомъ употребленіи во Франціи. Къ лучшимъ ея памятникамъ въ эту эпоху принадлежатъ замѣчательныя по выполненію стекла въ большихъ окнахъ Собора св. Діонисія. Около этого же времени размножились картины на эмали. Богатая событіями жизнь Лудовика IX и его походы во Св. Землю имѣли сильное вліяніе на искуства;

отъ того каждое художественное произведеніе этой эпохи было проникнуто религіозными идеями. Карлъ V много содѣйствовалъ успѣхамъ искуства; до насъ сохранилось множество памятниковъ этого времени: фресковъ, вышитыхъ тканей и рукописей, украшенныхъ миніатюрами. Исторія Іоанны д'Аркъ была любимымъ предметомъ для живописцевъ; Рене-Добрый, князь поэтовъ, былъ одинъ изъ лучшихъ живописцевъ XV столѣтія.

Однако же только при Францискѣ I вкусъ Французскихъ художниковъ образовался, и собственно съ этого времени начинается исторія живописи во Франціи. Знаменитый Леонардо да Винчи, былъ вызванъ этимъ государемъ въ 1515 году и умеръ на его рукахъ. *Андрей дель Сарто*, въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ былъ при дворѣ его. *Россо де Росси*, *Maître Roux*, призванный Францискомъ въ 1530 году, получилъ званіе перваго королевскаго живописца, и ему было ввѣрено украшеніе Фонтенебло. Въ это время ввелось обыкновеніе окружать картины арабесками, и Францискъ вызвалъ изъ Италіи искуснаго *Приматиче*, который, вмѣстѣ съ другими художниками, основалъ во Франціи школу живописи.

Французы наиболѣе отличались въ живописи на стеклѣ, финифти, и ввели въ употребленіе миніатюрную живопись и вышиванье. Но они употребляли свое искуство болѣе для украшенія, чѣмъ для выраженія возвышенныхъ идей, чувствъ или событій. Браманте, которому папа Юлій II поручилъ украсить окна Ватикана картинами, призвалъ изъ Марселя въ Римъ Французскихъ живописцевъ Клода и Гильома.

Жанъ Кузенъ, родившійся около 1530 г. начинаетъ собою рядъ собственно Французскихъ художниковъ. Онъ имѣлъ довольно вѣрныя познанія въ перспективѣ и архитектурѣ; изъ его картинъ, писанныхъ на стеклѣ, замѣчательно изображеніе святаго Жерве, въ Парижѣ; а изъ писанныхъ мас-

ляными красками, огромная картина Страшнаго Суда; последняя была первою историческою картиною во Франціи. Францискъ I много поощрялъ художниковъ, и, присоединивъ къ замѣчательнѣйшимъ изъ ихъ произведеній картины Леонарда да Винчи, Рафаэля и Микель Анджело, положилъ основаніе Парижскому Музею.

Мартинъ Фремине образовалъ свой талантъ тщательнымъ изученіемъ твореній Микель Анджело, и былъ первымъ живописцемъ при дворѣ Генриха IV; но едва разцвѣтшее искуство вскорѣ упало. Главнѣйшею причиною этого паденія была испорченность нравовъ, царствовавшая при дворѣ Франциска II и Карла IX. Искуство, употребленное для изображенія безнравственныхъ предметовъ, потеряло свою чистоту и благородство; рисунокъ не имѣлъ правильности, колоритъ силы и гармоніи.

Симонъ Вуэ, родившійся въ 1582 году, былъ одинъ изъ болѣе уважаемыхъ Французскихъ художниковъ. Онъ путешествовалъ на Востокъ, и изучилъ величайшія творенія художниковъ Рима и Венеціи. Онъ окончилъ портретную галлерею примѣчательнѣйшихъ людей, которую началъ собирать Филиппъ де Шампань. Но этотъ художникъ имѣлъ несчастіе пережить свой талантъ; въ послѣднихъ произведеніяхъ его кисти видна принужденность, манерность. Изъ его школы вышли: *Лебрэнъ*, *Лесюеръ*, *Ж.-Б. Мола*, *Миньяръ*, *Дю-Френуа*, *Шапронъ*, *Дориньи* и его братья *Вуэ*, *Обенъ* и *Клодъ*. Изъ современниковъ его замѣчательны: *Ноэль*, *Жувне*, *Альманъ*, *Перрье*, *Варенъ*, и многіе другіе.

Вскорѣ послѣ нихъ явился живописецъ необыкновенный по своему взгляду на искуство. Кажется какъ будто онъ жилъ въ вѣкѣ весьма удаленномъ, отдѣльно отъ всѣхъ своихъ современниковъ. Въ его стилѣ не повторялась никакая метода, всѣ идеи принадлежатъ собственно ему и произведены его твердымъ и философскимъ умомъ. Великій *Пуссенъ*, кажется, явился для того, чтобы возстановить

права живописи, помѣстить ее на одну степень съ поэзіею, и заставить образованныхъ людей полюбить ее. Взлелѣянный древностію, онъ разгадалъ ея прекрасныя тайны; кисть его производила образы, полные энергіи, ума и оригинальности, далекіе отъ всѣхъ тѣхъ произведеній, въ которыхъ ремесло, навыкъ или дерзость ослѣпляютъ глаза, не питая ни души, ни ума. «Караваджіо», сказалъ онъ о своемъ знаменитомъ современникѣ, «хочетъ погубить живопись....» Между тѣмъ примѣръ Пуссена производилъ мало дѣйствія, и онъ самъ болѣе старался очистить сужденія знатоковъ, нежели дать новый ходъ идеямъ художниковъ. Отъ того-то стиль его и его идеи не произвели почти нигдѣ вліянія. Тѣмъ не менѣе должно признаться, что Пуссенъ, стремясь воскресить живописное искуство Греціи, открылъ художникамъ самую прекрасную дорогу. Не смотря однако на примѣръ этого поэта-философа, стиль школъ Болонской, Флорентійской, Римской и Венеціанской наполнялъ всѣ Европейскія школы.

Если удивленіе есть истинная благородная дань генію художника, то рѣдко кто такъ справедливо заслужилъ ее, какъ Пуссенъ. Произведенія этого великаго живописца вполнѣ могутъ пробуждать и питать самый пламенный энтузіазмъ. Никогда Пуссенъ не видалъ ремесла въ своемъ искуствѣ. Живопись, по его мнѣнію, была средство плѣнять людей, дѣлая ихъ лучшими. Къ этой цѣли были устремлены всѣ его мысли, всѣ его усилія. Одинъ, окруженный заблужденіями, онъ умѣлъ показать своимъ современникамъ совершенно новую дорогу. И потому-то каждая изъ его картинъ есть дань его благоговѣнія къ искуству.

До тридцати лѣтъ Пуссенъ былъ только ученикомъ Вуэ, послѣдователемъ Французской школы, связаннымъ предразсудками своего времени. Между тѣмъ сила мыслей и возвышенность предпріятій отдѣляли его отъ толпы и стали обращать къ нему вниманіе. Можно уже было пред-

положить, что способенъ произвести Пуссенъ, если бы онъ сдѣлался независимъ и образовалъ свой талантъ безъ указаній. Въ самомъ дѣлѣ, въ немъ разкрылись новыя силы, когда въ сердцѣ Рима онъ нашелъ истинныхъ друзей въ любителяхъ древности, въ поклонникахъ изящному Греческой и Римской кисти. Избавившись отъ предразсудковъ своей родной школы, не чувствуя болѣе на себѣ цѣпей, наложенныхъ невѣждами - наставниками, онъ рѣшился остаться въ Римѣ навсегда.

На Пуссена должно смотрѣть какъ на художника независимаго, какъ на философа, непринадлежащаго ни къ какой школѣ, ни къ какой академіи. Не умѣя заключать въ одно изображеніе всѣ красоты поэзіи, не умѣя, какъ Греки, каждую фигуру дѣлать по правиламъ искуства, онъ однако отличается правильнымъ совокупленіемъ группъ, и достигаетъ къ главной цѣли искуства по другой дорогѣ.

Говоря о Пуссенѣ должно замѣтить, что онъ жилъ въ Римѣ и не могъ произвести переворота въ искуствахъ въ своемъ краѣ, изъ котораго былъ изгнанъ поклонниками вычурности, хотя послѣ и возвратился во Францію, покровительствуемый королемъ. До Лудовика XIV въ этомъ государствѣ также подражали Итальянскимъ художникамъ. Но когда этотъ государь далъ новую жизнь литературѣ и всѣмъ искуствамъ, состояніе живописи въ Италіи было самое незавидное: не слишкомъ уважали Рафаэля, совсѣмъ забыли древнихъ. Во Франціи предписывала правила Академія, предписывалъ ихъ Лебрэнъ, придворный живописецъ, и ничего не было принужденнѣе этихъ предписанныхъ правилъ, этого вкуса, этого стиля, въ одно время тяжелаго и надутаго, низкаго и натянутаго, вычурнаго и лишеннаго энергіи, съ притязаніями на любезность, красоту, но очень далекую отъ истинной граціи и художественности искуства. Тутъ геній Пуссена казался холоднымъ и страннымъ; находили его слишкомъ робкимъ, не имѣю-

щимъ живости, полета и академической мишуры, безъ которой не могло явиться ни одно произведеніе живописи. Зачѣмъ, говорили они, эта скромность?... Зачѣмъ лишать живопись того движенія, тѣхъ богатыхъ украшеній, которыя дѣлаютъ ее пышною, блестящею и великолѣпною. Въ 1639 году Ришельё призвалъ Пуссена въ Парижъ и поручилъ ему нѣкоторыя картины; но его стремленіе къ достиженію идеальной красоты, глубокость и благородная простота его произведеній не были поняты Лудовикомъ XIV, любившимъ только блескъ, пышность и мишуру; къ этому же надо присоединить преслѣдованія, которыя великій художникъ терпѣлъ отъ учениковъ Вуэ. Чтобъ найти себѣ безопасность, онъ оставилъ родину, и снова удалился въ Римъ, гдѣ и скончался въ 1665 году.

Пуссенъ былъ философъ - художникъ; тщательнымъ изученіемъ его произведеній молодое дарованіе можетъ принесть прекрасные и зрѣлые плоды. Онъ рисовалъ болѣе для ума, нежели для чувства, и его поэтическія картины вводятъ душу въ глубокія размышленія. Онъ былъ первымъ живописцомъ героическихъ сценъ. Пуссенъ не менѣе замѣчателенъ, какъ пэйзажистъ.

Другіе изъ художниковъ этой знаменитой эпохи были: *Валентинъ*, превзошедшій смѣлостью положеній всѣхъ бывшихъ до него Французскихъ художниковъ. *Жакъ-Бланшаръ*, названный Французскимъ Тиціаномъ, былъ однимъ изъ замѣчательныхъ колористовъ. *Клодъ - Желе*, иначе *Клодъ-Лорренъ*, знаменитъ своими пэйзажами. Изъ братьевъ *Миньяръ*, старшій *Николай*, названный *Авиньонскимъ*, былъ хорошій портретистъ; младшій, *Петръ*, названный *Римляниномъ*, славился превосходными портретами и фресками. Изъ послѣднихъ замѣчательнѣйшее его произведеніе есть куполъ Парижской церкви *Val de Grace*, гдѣ представлено болѣе двухъ сотъ фигуръ. Кромѣ того, онъ обладалъ рѣдкимъ даромъ скопировывать древнія живо-

писныя произведенія такъ, что не рѣдко обманывалъ самыхъ искусныхъ цѣнителей. Прелесть его стиля, нѣжность колорита даютъ ему почетное мѣсто между Французскими художниками.

Величайшимъ изъ Французскихъ живописцевъ этой эпохи былъ безъ сомнѣнія Эсташъ Лесюэръ. Франція тѣмъ болѣе можетъ гордиться этимъ художникомъ, что онъ обучался живописи въ стѣнахъ Парижа. Изучивъ въ прекрасныхъ гравюрахъ творенія Рафаэля, онъ со всею ревностью занялся изящными искуствами. Въ стилѣ его есть невыразимо-прелестная простота, теплота чувства и благородство; рисунокъ его чистъ, колоритъ нѣженъ и исполненъ гармоніи, но ему недостаетъ силы. Первымъ его произведеніемъ были двадцать двѣ картины, представляющія жизнь святаго Бруно.

Скромный Лесюэръ работалъ въ безвѣстности. Одинокій, какъ Пуссенъ, напрасно онъ переливалъ свою прекрасную душу въ безсмертныя произведенія; долгое время оставались они неизвѣстными. Слава Лебрэна омрачала наивныя произведенія Картезіанскаго монаха, и вѣкъ декораторовъ отвергалъ всякое произведеніе, ознаменованное печатью простоты или спокойствія. Жеманство провозглашало законы, и во всей Европѣ славились имена художниковъ вычурныхъ и надутыхъ. Всѣ уважали живописцевъ, легко изображавшихъ всякое бездушное произведеніе, и неспособныхъ достигнуть до сочиненія высокаго, внушаемаго чувствомъ. Поэтому Лесюэръ терпѣлъ всѣ роды преслѣдованій и насмѣшекъ отъ бездарныхъ живописцевъ. Даже послѣ его смерти принуждены были окружить рѣшеткою его картины, находившіяся въ одномъ монастырѣ, чтобы сохранить ихъ отъ низкой зависти, искавшей истребить ихъ. Внѣ Франціи картины его мало извѣстны.

Карлъ Лебрэнъ весьма замѣчателенъ въ исторіи живописи во Франціи, по своему вліянію на искуства, въ

одну изъ самыхъ блистательныхъ эпохъ Французской монархіи. Онъ изучалъ живопись въ Римѣ подъ руководствомъ Пуссена, и предался ей со страстью, со всею силою своего воображенія. Многія дарованія при вступленіи на престолъ Лудовика XIV были въ полномъ цвѣтѣ своемъ; но этотъ государь любилъ только сильные эффекты, наружный блескъ и худо цѣнилъ истинное искуство. Онъ образовалъ Академическую живопись, которая сдѣлалась врагомъ истинныхъ талантовъ и отвергала людей, каковы Пуссенъ и Лесюэръ. Лебрэнъ въ царствованіе Лудовика стоялъ въ главѣ художниковъ и самовластно управлялъ мирною республикою изящныхъ искуствъ. Образцовое произведеніе этого артиста: «Александръ Македонскій въ ставкѣ семейства Дарія», было исполнено при глазахъ монарха, который нарочно для этого отвелъ для него одну изъ залъ въ Фонтенебло. Лебрэнъ оставилъ безчисленное множество картинъ, и въ каждой изъ нихъ видно дарованіе, огонь и необыкновенная легкость кисти; но вообще, живопись во Франціи въ его время стремилась къ театральной изысканности. Имѣя сильное вліяніе на министра Кольберта, онъ былъ причиною основанія Французскихъ Академій въ Парижѣ и Римѣ, которыя существуютъ до сихъ поръ, и изъ которыхъ послѣдняя оказала важныя услуги искуству, борясь съ духомъ партій, который владычествовалъ въ Сен-Лукской Академіи. Послѣ Лебрэна, Французы еще болѣе перестали изучать Итальянскихъ живописцевъ.

Изъ живописцевъ послѣдующаго времени замѣчательны: братья *Куртуа*, названные *Бургиньонами*, извѣстные по своимъ баталическимъ картинамъ; *Ноэль Койпель* и его сынъ *Антоній* — по богатству фантазіи и свѣжести колорита; но театральная жеманность отнимаетъ много достоинствъ отъ ихъ произведеній. Произведенія *Вивіена Жувне* весьма нравились Петру Великому во время его пребыванія въ Парижѣ, въ 1717 году; *Шеронъ*, *Парросель*, *Сильвестръ*,

Ларжильеръ, *Риго*, *Андре*, *Лафажъ*, заслуживаютъ также вниманія; но во всѣхъ ихъ картинахъ видна изысканность. *Ватто*, погрѣшавшій много въ этомъ отношеніи, весьма нравился Французамъ за свои маленькія картинки, которыя рисовалъ онъ съ нѣжностью, но всегда манерно.

При Лудовикѣ XV роскошь зеркаловъ, вкусъ къ картинамъ, рисованнымъ сухими красками, и страсть къ рѣзнымъ камнямъ, вошли въ моду и много повредили искуству. Въ это время Лоріо усовершенствовалъ цвѣта сухихъ красокъ.

Семейство *Ванлоо* первое рѣшилось вывести изъ Французской школы жеманность и изысканность. *Антоній Пень*, знаменитый Петръ *Сюблейранъ* и *Лемуанъ* также старались образовать вкусъ своихъ соотечественниковъ, и вѣроятно успѣли бы въ этомъ благородномъ предпріятіи, если бы въ это время не было двухъ художниковъ, каковы *Кристофъ Гюэ* и *Франсуа Буше*, ускорившихъ совершенное паденіе искуства. Послѣдній изъ нихъ былъ съ дарованіемъ; но употребилъ его во зло, изображая сцены самыя безнравственныя, чтобы тѣмъ угодить всеобщему развращенію. Нигдѣ и никогда живопись не была унижена до такой степени. Здѣсь должно припомнить о живописцѣ, который, странствуя всю свою жизнь изъ государства въ государство, бросилъ сѣмена Французской живописи на почву Азіи; это былъ *Аттире*; онъ родился въ 1702 году, и въ качествѣ миссіонера отправился въ 1737 году въ Пекинъ. Произведенія его такъ понравились Китайскому императору и богатымъ мандаринамъ, что Аттире завелъ тамъ школу живописи и получилъ отъ императора титулъ мандарина. Онъ умеръ въ Пекинѣ въ 1763.

Знаменитый пэйзажистъ Іосифъ *Верне* пробудилъ во Франціи уснувшее искуство. Любовь къ искуству, истинное дарованіе и чувство видны во всѣхъ произведеніяхъ этого живописца; его морскіе виды принадлежатъ къ числу лучшихъ картинъ Французской школы. Верне самъ развилъ

свое дарованіе, вникая въ природу и силою воображенія пополняя красоты ея. Графъ *де Кайлусъ* много способствовалъ къ усовершенствованію искуства, назначивъ преміи лучшимъ произведеніямъ. Въ это время явился *Грезъ*, названный живописцемъ грацій; онъ заслужилъ названіе народнаго художника, потому что въ его сюжетахъ, взятыхъ изъ домашней жизни, ясно выражаются нравы и обычаи того времени и отличительныя черты Французовъ; его произведенія исполнены чувствительности и простоты. Онъ первый ввелъ въ моду картины, сдѣлавшіяся въ послѣдствіи извѣстными подъ названіемъ tableaux de genre.

Віенъ, родившійся въ 1715 году въ Монпелье, былъ возродителемъ вкуса и почитается отцомъ и Несторомъ новѣйшей школы; благородная простота и вѣрность рисунка суть отличительныя свойства его произведеній. Его школа произвела во Франціи знаменитаго Давида, который обратилъ искуство къ изученію природы и древности, и пріобрѣтя большое вліяніе въ области художествъ, ввелъ правильность рисунка и чистоту стиля, мало извѣстную дотолѣ Французамъ.

Онъ обратился къ строгому изученію древности, и хотѣлъ, какъ говорилъ самъ, чтобы его произведенія на столько были проникнуты ея характеромъ, чтобъ Аѳинянинъ, возвратившійся съ того свѣта, могъ обмануться и почесть ихъ вышедшими изъ рукъ Греческаго художника. Въ картинахъ, исполненныхъ имъ подъ вліяніемъ политическихъ страстей: «Клятвѣ въ Мячевой залѣ», «Смерти Лепелетье», и другихъ, онъ развилъ рѣдкую силу и выразительность. Но, вскорѣ, онъ принесъ природу въ жертву изученію древнихъ, и достигъ, въ картинѣ, изображающей «Похищеніе Сабинокъ», чистаго произведенія формъ Греческаго ваянія, истиннаго первообраза того стиля, который означаютъ теперь названіемъ Классическаго. Переворотъ, произведенный имъ во вкусѣ націи, его неутомимая дѣятель-

ность, любовь и отеческая заботливость, съ которыми онъ встрѣчалъ раждающіяся дарованія своихъ учениковъ, удивительны. Какъ всякій великій художникъ, онъ былъ предметомъ удивленія и зависти современниковъ.

Когда запылала революція, Конституціонный Совѣтъ уничтожилъ Академію Живописи, и вскорѣ новые Вандалы съ яростію истребили множество произведеній творческой кисти; но послѣ этого перелома новое направленіе воспламенило духъ художниковъ, и они основали патріотическій клубъ въ Луврѣ, въ который имѣлъ право входить каждый гражданинъ. Посреди ужасныхъ сценъ революціи, произведенія художниковъ должны были принять характеръ суровый, но, по крайней мѣрѣ, въ это время совершенно уничтожилась старинная жеманность.

Наполеонъ не пренебрегалъ ни однимъ средствомъ для поощренія художниковъ; при немъ явилось много прекрасныхъ живописцевъ, которые, отличаясь цвѣтущимъ воображеніемъ и смѣлостью колорита, оставили потомству произведенія истинно достойныя уваженія.

Время замѣненія республики консульствомъ было эпохою воинской славы: ея краснорѣчивымъ истолкователемъ въ искуствѣ былъ *Гро*. Стараясь подражать своему учителю Давиду, онъ развилъ дарованіе вполнѣ самобытное, оригинальное. Хорошій колоритъ, живость движеній и свобода въ исполненіи, составляютъ неотъемлемое достоинство его обширныхъ картинъ, каковы «Битва при Абукирѣ», «Назаретъ», и «Зараженные въ Яффѣ».

За консульствомъ послѣдовала имперія, и Давидъ былъ наименованъ императорскимъ живописцемъ; но для этой должности нужно было такого художника, какъ *Жераръ*. Онъ отличился во время революціи сильными, энергическими произведеніями, но, не смотря на то, умѣлъ примѣниться ко всѣмъ вкусамъ, и его «Психея» есть одно изъ замѣчательныхъ произведеній новѣйшей живописи.

Давидъ, Реньо и Венсанъ были основателями трехъ школъ. Изъ школы перваго вышелъ *Друэ*, который въ молодыхъ лѣтахъ умеръ въ Римѣ. Его любовь ко всему прекрасному, утонченность вкуса, и его скромность обѣщали въ немъ одного изъ лучшихъ Французскихъ живописцевъ. Изъ прочихъ учениковъ Давида замѣчательны, кромѣ Жерара: *Энгръ*, *Пейзавенъ*, *Геннекенъ*, *Бертонъ*, *Серанжели*, г-жи *Лявильлеру*, *Ангелика Монжъ*, *Барбье*, *Вальбоннь* и *Ванъ-Брэ*. *Ришаръ де Ліонъ* избралъ себѣ особенную вѣтвь живописи, и изображалъ романтическія сцены среднихъ вѣковъ; небольшія картины его въ этомъ родѣ отличаются нѣжностью кисти, правильностью свѣтоположенія и перспективы и неподражаемо точнымъ изображеніемъ воздуха.

Жанъ Баптистъ Реньо, родившійся посреди испорченнаго вкуса, царствовавшаго во Франціи во второй половинѣ XVIII столѣтія, чувствовалъ нужду удалиться изъ Парижа, гдѣ ничто не могло удовольствовать его дарованію. Онъ отправился въ Италію, и тамъ, воодушевленный лучшими произведеніями, собранными въ этой странѣ, онъ, возвратясь въ Парижъ, написалъ превосходную картину «Діогена». Послѣ втораго путешествія въ Римъ произвелъ картину «Крещеніе Спасителя», доставившую ему полную извѣстность. Лучшими изъ его произведеній почитаются «Воспитаніе Ахиллеса» и «Снятіе со Креста»; послѣдняя замѣчательна по царствующему въ ней согласію и меланхолическому тону, соединенному съ самымъ блестящимъ исполненіемъ. Кисть Реньо стольже правильна, какъ и пріятна, хотя она иногда и напоминаетъ старинный манеръ.

Геренъ занимаетъ первое мѣсто въ ряду его учениковъ, изъ которыхъ особенно замѣчательны: *Ландонъ*, *Манжо*, *Блондель*, *Моро* и, въ особенности, превосходный портретистъ *Роберъ ле Фебюръ*. У Реньо была особенная мастерская для женщинъ и онъ образовалъ много замѣчательныхъ учениць, каковы: г-жи *Озонъ*, *Ленуаръ*, *Романи*, *Лоринье*,

Генуа, *Давенъ*, *Мирво* и прочія. «Возвращеніе Марка Секста», первая картина Герена, пріобрѣла обширный успѣхъ, которымъ была одолжена не столько трогательнымъ воспоминаніямъ, которыя пробуждала, какъ благороднымъ характеромъ головъ и живымъ выраженіемъ сочиненія. Сверхъ вѣрности исполненія, Геренъ полонъ чувства и страсти, которыхъ благородный отпечатокъ виденъ на всѣхъ его произведеніяхъ, и потому его «Приношенія Эскулапу», «Ѳедра», «Андромаха», «Дидона», будутъ всегда заслуживать удивленіе.

Венсанъ ла Грене, *Тальяссонъ*, *Пейронъ*, *Тьеръ* и *Прюдонъ*, образовавшіеся по твореніямъ Корреджіо, неменѣе замѣчательны изъ Парижскихъ живописцевъ того же времени. Прюдонъ принадлежитъ къ числу тѣхъ художниковъ, которые не были оцѣнены при жизни. Многіе обвиняютъ его, что онъ принадлежалъ къ школѣ Буше; но оригинальность его произведеній и поэзія, разлитая въ нихъ, могутъ выкупить недостатки, которые дѣйствительно нашлись бы въ нихъ. Послѣ Герена, почти до 1820 года, представителями живописи во Франціи были только холодные подражатели и кописты, всегда увеличивающіе одни недостатки школы. Изъ этого числа еще можно исключить въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ *Дроллинга*, *Ланглуа*, *Абель-де-Пюжоля*, *Куде* и *Пико*. Съ паденіемъ Имперіи, великія событія, побѣды и утраты, которымъ подвергалась Франція, естественно отразились на искуства. Подъ ихъ-то вліяніемъ образовался и выразился талантъ *Горація Вернета*. Его картины нѣсколькихъ сраженій и «Избіеніе Янычаръ» извѣстны всѣмъ, и всякой можетъ судить, сколько въ нихъ разнообразія, силы, истины, военнаго быта и непринужденности выполненія.

Около этого времени на горизонтѣ искуства явилась новая звѣзда; первыми ея лучами были: «Гибель Фрегата Медузы» и «Рынокъ невольниковъ на Сенегальскомъ берегу». Извѣстно, какой восторгъ пробудили въ Французахъ

эти два произведенія, представленныя на судъ не одного чувства классическаго цѣнителя, но и чувства гражданина и человѣка. Къ несчастію, жизнь *Жерико* была кратковременна; онъ умеръ на тридцать второмъ году.

Изъ прочихъ Французскихъ живописцевъ замѣчательны: *Герсанъ*, *Делакруа*, *Сигалонъ*, *Сент-Эвръ*, *Шнетцъ*, *Штейбенъ*, а дѣятельность Французскихъ граверовъ и литографовъ распространила по всей Европѣ копіи съ картинъ *Делароша*, *Гюдена*, *Изабе*, *Рокплана*, *Детуша* и другихъ.

О характерѣ живописи во Франціи можно сказать, что классическая Французская школа предполагала главною своею цѣлію усовершенствованіе рисунка, котораго искала въ изученіи древнихъ. Слѣдуя этому пути, художникамъ мудрено было излишне заблудиться, потому что копированіе хорошихъ образцовъ придавало самому посредственному произведенію нѣкоторую цѣну, по исполненію извѣстныхъ условій. Слѣдовательно, эта школа имѣла цѣль и средства вполнѣ опредѣленныя. Но главы новаго переворота, названнаго романтическимъ, не имѣли извѣстнаго и въ точности опредѣленнаго предмета. Они устремились къ освобожденію живописи отъ тѣхъ предразсудковъ, въ которые ее запутало школьное ученіе. Не отыскивая прекраснаго единственно въ подражаніи древнимъ, они начали отыскивать его въ самой природѣ, въ образцовыхъ произведеніяхъ всѣхъ школъ. Но за то, всѣ эти художники, устремясь на новые, неизвѣстные пути, должны были легче заблудиться и впасть въ недостатки болѣе явственные, нежели тѣ живописцы, которые, ходя на помочахъ классической школы, ограничивались произведеніемъ всегда посредственныхъ сколковъ съ картинъ извѣстныхъ мастеровъ.

АНГЛІЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Англійская школа живописи получила свое начало еще въ весьма недавнемъ времени. Въ шестнадцатомъ столѣтіи Лондонъ не имѣлъ ни одного замѣчательнаго художника, почему Генрихъ VIII принужденъ былъ вызвать Гольбейна изъ Германіи. Послѣ него Ванъ Дэйкъ, по приглашенію Карла I, работалъ при его дворѣ и оставилъ въ Англіи множество превосходныхъ картинъ, и преимущественно портретовъ, изъ которыхъ многіе сохраняются теперь въ Виндзорѣ. Въ семнадцатомъ и восемнадцатомъ столѣтіяхъ для главнѣйшихъ работъ въ Англіи были вызваны художники Французскіе: Клодъ Лефебръ, Жакъ Руссо, Карлъ Делафонъ, Ванлоо и Птито. Въ это время изъ Англійскихъ историческихъ живописцевъ замѣчателенъ только *Торнгилль*, исполнившій фрески въ куполѣ церкви св. Павла. Но въ эту же эпоху является знаменитый Гогартъ, и, создавъ особый родъ живописи, отдѣляетъ рѣзкою чертою характеръ будущей Англійской школы отъ прочихъ Европейскихъ школъ.

Вилліамъ Гогартъ наиболѣе замѣчателенъ какъ глубокій наблюдатель человѣческаго сердца и общественной жизни. Не принадлежа къ числу тѣхъ карикатуристовъ, которые дѣлаютъ изъ своихъ произведеній выставку случайныхъ недостатковъ человѣка и неправильностей его физической природы, онъ, напротивъ, какъ проницательный мыслитель, преслѣдовалъ слабости самаго общества, пороки, порожденные дурнымъ воспитаніемъ или неустройствомъ этого общества, и развивалъ въ своихъ картинахъ цѣлый рядъ многочисленныхъ сценъ нравственной

драмы. Выражая мысль свою хотя не совсѣмъ чистымъ, но довольно вѣрнымъ и всегда вполнѣ выразительнымъ рисункомъ, онъ не отличался сильными эффектами и колоритомъ, который, впрочемъ, замѣчателенъ своимъ согласіемъ. Все это въ соединеніи съ остроумными и даже поэтическими идеями его картинъ, ставитъ ихъ въ глазахъ благомыслящаго цѣнителя на высоту комедій Мольера. Число Гогартовыхъ произведеній простирается до двухъ сотъ пятидесяти. Изъ ихъ числа особенно замѣчательны: «Жизнь развратницы», «Жизнь развратнаго богача», «Модное супружество», «Трудъ и лѣность», «Четыре части дня въ Лондонѣ», «Взбѣшенный музыкантъ», «Конецъ міра», «Время», «Походъ въ Финтлей», «Политика», «Пѣтушій бой» и другія.

Но съ явленіемъ Гогарта Англійская школа еще не установилась и общее ея развитіе началось не ранѣе какъ съ *Рейнольдса*, котораго портреты уважаются наравнѣ съ Тиціановскими.

Вильке почитается первѣйшимъ живописцемъ нашего времени въ родѣ живописи, созданной Гогартомъ. Въ основныхъ потребностяхъ искуства онъ отличается тою же неистощимостью, замысловатостью и глубиною, какъ Гогартъ, но онъ ограничивается изображеніемъ однихъ отдѣльныхъ сценъ. Сравниваютъ Гогарта съ Свифтомъ, находя въ ихъ сатирахъ одинаковую горечь и наклонность видѣть человѣка въ самомъ неблагопріятномъ свѣтѣ, въ глубинѣ развращенія, въ ужасающей нищетѣ. Въ Вильке же находятъ болѣе сходства съ его знаменитымъ соотечественникомъ Вальтеръ Скоттомъ. У романиста и художника замѣтна одинаковая внимательность къ самымъ мелкимъ подробностямъ; они имѣютъ болѣе любви, нежели презрѣнія къ человѣку; они любятъ показывать картину тихаго семейнаго счастія и умѣютъ возвысить прелесть этихъ общихъ сценъ, мастерски оживляя ихъ нѣсколькими забавными чертами. Если они представляютъ людей со всѣми ихъ слабо-

стями, по крайней мѣрѣ ихъ произведенія не отвратительны. Сверхъ того картины Вильке никогда не впадаютъ въ карикатуру, всегда въ нихъ сохранена сила и выразительность, невыходящая изъ границъ естественнаго. Его картины составляютъ самое вѣрное изображеніе Англійскихъ нравовъ и плѣняютъ простымъ и трогательнымъ характеромъ. Изъ произведеній его въ этомъ родѣ особенно замѣчательны: «Слѣпой музыкантъ», «Деревенскіе политики», «Игра въ жмурки» «Чтеніе завѣщанія», «Положеніе ареста» и другія. Въ послѣдніе годы, Вильке написалъ нѣсколько историческихъ картинъ, но онѣ слишкомъ театральны и вполнѣ подтверждаютъ, что онъ не долженъ выходить изъ того круга, въ которомъ заключается его талантъ и извѣстность.

Лауренсъ, одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ портретистовъ, побуждаетъ своими произведеніями думать, что если бы онъ умѣлъ также хорошо изображать одежды, какъ онъ милъ, вѣренъ и выразителенъ въ портретахъ, то его произведенія могли бы стать наряду съ лучшими Ванъ-Дэйковскими. *Турнеръ* весьма замѣчательный пейзажистъ. Къ сожалѣнію, въ послѣднихъ своихъ трудахъ онъ впадаетъ въ манерность, и его горящія облака, бѣлоснѣжныя земли, сахарныя колонны, золотые колизеумы и серебряныя зданія затмѣваютъ простую, естественную красоту первыхъ произведеній. *Истлеке* отличается гармоніею колорита, удачнымъ выборомъ картинъ и типовъ фигуръ; но его живопись суха. *Вилліамъ Этти* пользуется въ Англіи обширною извѣстностью. Въ каждомъ его произведеніи виденъ художникъ, поэтъ и критикъ; но онъ не весьма искусной рисовальщикъ, и потому его картины изобилуютъ недостатками. *Ландсиръ* превосходный живописецъ животныхъ.

Англійскіе пейзажисты могутъ почесться почти первыми въ Европѣ. Ландшафтная живопись процвѣтала у нихъ съ самаго ея начала, потому что теорія слабо примѣнялась къ ней. Художникъ долженъ былъ изучать самъ природу и

переносить на полотно вѣрный образъ свѣжихъ долинъ, зеленыхъ лѣсовъ, холмовъ и прозрачныхъ озеръ Англіи; онъ невольно изучалъ тысячи переливовъ свѣта и тѣни подъ ея измѣнчивымъ небомъ. Въ слѣдствіе того ни что не превосходитъ истины и блеска картинъ Англійскихъ пейзажистовъ, каковы *Калькоттъ*, *Коплей* и другіе.

Акварельная живопись въ Англіи доведена до изумительной степени. Не видавъ Англійскихъ акварелей, трудно составить идею о глубинѣ, силѣ, богатствѣ и блескѣ этого рода живописи. Изъ акварельныхъ живописцевъ считаются лучшими: *Левисъ*, *Каттермоль*, *Шальтонъ*, *Фильдингъ*. Послѣдній изумительно искусно соединяетъ богатую зелень долинъ съ видомъ моря, омывающаго берега, и мастерски пользуется рѣзкими контрастами тѣни и свѣта, или ихъ легкими переходами, для произведенія разительныхъ эффектовъ.

Стремленіе Англичанъ къ отысканію въ искуствѣ трехъ условій: величія эффекта, оригинальности изображенія и топографической вѣрности открыло новое поприще для художниковъ, и первымъ изъ нихъ должно почесть знаменитаго Мартина. Лучшимъ его произведеніемъ ставятъ «Разрушеніе Вавилона». Видъ этой картины поразителенъ. Зрителю представляется обширный городъ, котораго судьба готова совершиться. Луна, полузакрытая тучами, осыпаетъ его своимъ блѣднымъ свѣтомъ. Безчисленная толпа непріятелей уже ворвалась въ ограду; пожаръ начинается. Эта страшная сцена занимаетъ глубину картины; на первомъ планѣ находится царь, лишенный силы и воли; онъ окруженъ плачущими женами. Вотъ самый слабый очеркъ общаго; но какая поэзія разлита на немъ и на тысячѣ подробностей, какая археологическая точность, какая полнота! Къ этому же роду принадлежатъ другія картины Мартина: «Разрушеніе Нineвіи», «Исходъ Израиля», и прочія.

Изъ этого краткаго очерка видны достоинства и недостатки Англійской школы. Она возвысилась только въ ту

эпоху, когда многія другія были уже въ упадкѣ, и когда искуство было почти вездѣ простою коммерческою сдѣлкою. Сверхъ того искуство въ Англіи много терпѣло отъ страннаго предразсудка, что вѣрное подражаніе природѣ въ изображеніи человѣка несовмѣстно съ идеальною красотою, что во всемъ должно дѣлать выборъ одного изящнѣйшаго, однимъ словомъ слѣдовать теоріи «коллективной красоты». Отъ этого въ художественныхъ произведеніяхъ произошло множество условныхъ формъ, фигуръ и положеній, которыя у насъ, на Руси, называются «Академическими». Въ слѣдствіе этого Англія не имѣетъ ни одного отличнаго историческаго живописца.

Съ начала послѣдняго столѣтія, гордость лордовъ и расторговавшихся купцовъ подняла во всей Европѣ цѣну на предметы искуства. Англійскіе туристы цѣлыми толпами начали ежегодно отправляться на твердую землю, скупая на своемъ пути все, что носитъ на себѣ ложный или истинный видъ древности, или знаменитое имя. Отъ этого Англія сдѣлалась страной, наиболѣе богатой многочисленными и самыми драгоцѣнными собраніями древностей и художественныхъ произведеній новѣйшаго времени; но, къ несчастію, почти всѣ эти коллекціи вовсе недоступны для художниковъ. Кромѣ того можно часто встрѣтить въ галлереяхъ Англійской знати весьма посредственныя копіи, означенныя въ каталогахъ подъ великими именами Леонарда Винчи, Рафаэля, Доминикена, Веласкеза, Мурильо, Лесюэра, Пуссена, Рубенса, Теньера, и другихъ. Владѣльцы этихъ копій съ упрямствомъ поддерживаютъ, что это суть картины оригинальныя. Такое соединеніе богатствъ и высокихъ общественныхъ отличій съ незнаніемъ заставляетъ еще болѣе сожалѣть о тѣхъ, дѣйствительно геніальныхъ произведеніяхъ, которыя, сдѣлавшись жертвою частнаго любопытства, погребаются навсегда въ недоступныхъ палатахъ богача и не могутъ пробуждать ни энтузіазма

въ публикѣ, ни соревнованія въ художникахъ. Вывозу Греческихъ мраморовъ въ Англію лордомъ Эльгинымъ многіе предрекаютъ благодѣтельное вліяніе на искуства; но не должно забывать, что отличныхъ образцовъ недостаточно для произведенія переворота тамъ, гдѣ нѣтъ должнаго направленія въ духѣ общества. Можетъ явиться геній, и внѣ всякихъ ученій, всѣхъ теорій и всякихъ школъ отыщетъ въ этихъ памятникахъ, въ природѣ и въ своемъ духѣ новыя стихіи искуства, изъ которыхъ создастъ какія нибудь изумительныя произведенія; но явленіе генія есть, было и останется феноменомъ, который не производится волею людей, тогда какъ успѣхи большинства, успѣхи массы, развитіе и присутствіе здраваго смысла въ какомъ нибудь общемъ дѣлѣ требуютъ извѣстной обстановки и нѣкоторыхъ условій, которыхъ отсутствіе обращаетъ Англійское искуство въ дѣло фабричное, и убиваетъ самобытность въ художникахъ. Искуство существуетъ уже не для искуства, а для денегъ: оно сдѣлалось не цѣлью, но средствомъ; одинъ матеріальный успѣхъ его окриляетъ и нравственное могущество дѣла падаетъ.

О РАЗЛИЧІИ

НОВѢЙШЕЙ ЖИВОПИСИ ОТЪ ДРЕВНЕЙ *.

Вопросъ о характерѣ, средствахъ, предметахъ, цѣли и достоинствѣ живописи древнихъ въ высокой степени важенъ для художниковъ. Ошибки, происшедшія отъ подражанія какимъ бы то ни было художественнымъ произведеніямъ часто вводили ихъ въ заблужденія гораздо большія, нежели подражаніе природѣ. Потому необходимо, если не означить границы и правила, въ которыхъ, по всѣмъ вѣроятностямъ, должна существовать живопись новѣйшая, то опредѣлить, что такое была живопись древнихъ, чѣмъ она могла нравиться знатоку, занимать мыслителя и быть поучительной для художника.

* Послѣ обозрѣнія живописи новѣйшихъ Европейскихъ народовъ слѣдовало бы обратиться къ состоянію ея въ Россіи; но у насъ искуство вообще такъ еще ново, сѣмена его перенесены на Русскую почву такъ недавно, что не только древняя, но и самая новѣйшая Европейская живопись, могутъ быть почтены предшественницами Русской, слѣдовательно въ отношеніи къ ней предстоитъ вопросъ: какъ она воспользовалась примѣромъ той и другой, и потому, прежде разсмотрѣнія ея, должно обратиться къ тому, въ чемъ состояло различіе древней живописи отъ новой, общеевропейской.

Изъ числа писателей, занимавшихся этимъ предметомъ, одни старались доказать, что живопись была доведена у древнихъ до совершенства, или, по крайней мѣрѣ, была такою же, какъ у новѣйшихъ народовъ. Они основывали свои доказательства преимущественно на томъ, что всѣ отрасли искуства бываютъ всегда тѣсно соединены между собою, и что поэтому совершенство Греческаго ваянія должно служить доказательствомъ совершенства Греческой живописи. Другіе убѣждали, что живопись древнихъ далеко не достигала той степени, на которой она является у новѣйшихъ народовъ, ссылаясь преимущественно на образцы, открытые въ Геркуланумѣ и въ другихъ мѣстахъ. Единственнымъ пособіемъ для полнаго разрѣшенія вопроса должны бы были служить лучшія древнія произведенія; но за неимѣніемъ ихъ, намъ остаются основныя данныя только въ нѣкоторыхъ сочиненіяхъ древнихъ писателей, въ особенности извѣстный анекдотъ о Парразіѣ, свидѣтельство Плинія относительно способа, который былъ употребляемъ этимъ живописцемъ, и, наконецъ, всего болѣе, остатки живописныхъ произведеній, открытыхъ въ разныхъ мѣстахъ.

Разсказываемое древними писателями о Парразіѣ, что онъ точностью своихъ изображеній обманывалъ самыхъ искусныхъ художниковъ *, доказываетъ, что современная ему живопись была особенно замѣчательна въ отношеніи механическаго исполненія. Но считать непремѣннымъ условіемъ совершенства живописи точное, рабское подражаніе предметамъ, значитъ, смотрѣть на искуство съ ложной стороны. Можетъ быть это произведеніе было простой шуткой, какъ и многія другія занимательныя для толпы выходки, но которыя, къ сожалѣнію, переходя отъ поколѣнія къ поколѣнію, заняли такимъ образомъ мѣсто между положительными произведеніями. Важность, придаваемую этому

* См. Пам. Иск. *Краткое обозрѣніе живописи*, стр. 13.

случаю, можно скорѣе приписать легковѣрію разскащика, нежели представить себѣ, чтобы въ той самой странѣ, гдѣ были созданы Аполлонъ и Ніобея, все совершенство живописи состояло только въ одномъ обманѣ глаза. Сверхъ того, этотъ разсказъ совершенно отдѣльный, другія же творенія, напротивъ, утверждаютъ, что древніе иначе понимали живопись. Что касается до фресковъ, то всѣ они найдены въ Италіи, а не въ Греціи; состоятъ болѣе изъ комнатныхъ украшеній, нежели изъ картинъ, и не принадлежатъ ни цвѣтущимъ временамъ искуства, ни преимущественно художественному народу, и не суть также творенія людей знаменитыхъ. Слѣдовательно, несправедливо было бы рѣшить, основываясь на подобныхъ предметахъ, чѣмъ могла быть живопись въ ту эпоху, когда они были произведены; но нельзя также не видѣть въ нихъ ясныхъ свидѣтельствъ, изъ которыхъ могутъ быть выведены важныя данныя.

Разсуждая подобнымъ образомъ, почти можно предположить, что живопись древнихъ была столь же совершенна, какъ и наша, только ея совершенство опредѣлялось свойственнымъ ей характеромъ и мѣстными матеріяльными средствами. При разсматриваніи древней живописи никогда не должно терять изъ виду, что искуства у нихъ были слиты съ народными постановленіями, составляли одно цѣлое и такъ усвоились съ ними, что нельзя, отдѣливъ ихъ, не обезобразить и не привести ихъ въ упадокъ. Искуство древнихъ проникало всюду, оно трудилось для театровъ, храмовъ, публичныхъ мѣстъ, обращалось къ толпѣ, дѣйствовало на всю массу народа. Этимъ оно отличается отъ новѣйшаго искуства, какъ въ отношеніи общаго его стремленія, такъ и способа его исполненія. Такимъ образомъ, живопись, будучи общественною, религіозною, монументальною, такою, гдѣ нравственность входитъ въ нее, какъ ея стихія, должна

была носить на себѣ характеръ простоты, доступной для толпы; но въ ней улучшенія и изящность выполненія, столь цѣнимыя нами, дѣлались нѣкоторымъ образомъ достоинствами маловажными и второстепенными.

Но подобная живопись, что подтверждается всѣми данными, скорѣе всего долженствовала вести преимущественно къ изображенію героическихъ и религіозныхъ, или вообще историческихъ предметовъ. Соединенная съ богослуженіемъ, съ памятниками, она почерпала для себя все изъ народныхъ преданій, изъ миѳологіи, изъ легендъ. Даже представляя предметы изъ частной жизни, для большаго украшенія нѣкоторыхъ сценъ, она изображала почти всегда боговъ и героевъ. Тоже самое было въ мозаикахъ и въ стѣнной живописи: вѣчные тріумфы, Вакханаліи, свадьбы; все тѣже Адонисы, Мелеагры, Аталанты, и никогда, или почти никогда, — пейзажъ, внутренность или морской видъ. Ежели по остаткамъ древней живописи можно убѣдиться въ совершенствѣ нѣкоторыхъ частей искуства, способствующихъ изображенію фигуръ, то также мы найдемъ въ нихъ въ дѣтствѣ тѣ изъ частей, которыя болѣе способствуютъ къ изображенію неодушевленной природы. Тоже самое можно сказать о перспективѣ, о расположеніи принадлежностей сочиненія и вообще о всемъ, что выходитъ изъ круга историческихъ предметовъ.

Другой характеръ живописи древнихъ, происшедшій отъ непосредственной связи искуства съ баснею, преданіемъ, миѳологіей, есть тотъ, что кругъ изображаемыхъ имъ, даже историческихъ предметовъ, довольно ограниченъ. Нигдѣ не видно, чтобы древніе старались искать всевозможнаго разнообразія въ изображаемыхъ ими фигурахъ, разнообразія сценъ частной жизни, тысячи предметовъ, такъ называемыхъ простонародныхъ, или даже изъ самой современной исторіи. Слѣдовательно можно думать, что и въ этомъ от-

ношеніи, кругъ занятія древнихъ художниковъ былъ ограниченнѣе, нежели новѣйшихъ; но, тѣмъ не менѣе, они обработывали совершенно иначе, что и доводитъ насъ до отличительной и основной черты древней живописи при сравненіи ея съ новѣйшею.

Во всѣхъ изъ дошедшихъ до насъ произведеній живописи древнихъ замѣчательна одна черта, состоящая въ томъ, что въ выраженіяхъ, которыя художникъ далъ каждой изъ своихъ фигуръ, смотря по тому, какъ руководило его воображеніе, модель или собственно принятая имъ метода, вообще замѣтно что нибудь символическое; нѣкоторые условные характеры и извѣстныя принятыя черты. Напримѣръ, Геркулесъ очень рѣдко виденъ безъ кожи Немейскаго льва, накинутой на его плеча, или, по крайней мѣрѣ, брошенной гдѣ нибудь возлѣ него; передъ Діаною всегда видна бѣгущая серна и т. д. Но эти же самыя божества измѣняютъ свои аттрибуты и физіогноміи сообразно возрасту своей жизни или событію, которое изображается. Это дѣлалось не по прихоти художника, но въ силу установленныхъ еще старинныхъ преданій, съ которыми онъ сообразуется. Притомъ, каждую изъ этихъ фигуръ, хотя бы то было въ различныхъ и многосложныхъ произведеніяхъ, можно узнать по особенному стилю, который, будучи виденъ во всемъ, — въ ея станѣ, въ ея формахъ, въ выраженіи лица, рѣзко отличаетъ ее между всѣми. Однимъ словомъ, они скорѣе суть типы, нежели частности. Почти подобный же отпечатокъ виденъ и въ новѣйшей религіозной живописи; въ ней изображенія суть также типы, то есть, такія изображенія, въ которыхъ особенный характеръ, данный имъ художникомъ, непремѣнно сходствуетъ и подчиняется условному, по которому они всегда узнаются.

Театръ и драматическое искуство древнихъ составляютъ довольно любопытный фактъ, который наводитъ насъ на слѣды ихъ идей объ этомъ предметѣ и подтверждаетъ сказанное. Тамъ не только дѣйствующія лица женщинъ, игранныя мущинами, но и всѣ вообще мущины или женщины играли замаскированные. Личность каждаго изъ нихъ скрывалась передъ необходимостью сохраненія въ представляемомъ лицѣ того характеристическаго типа, который уже былъ усвоенъ ему преданіемъ и принятъ въ живописи и ваяніи. Такъ напримѣръ: въ лицѣ Аякса, на сценѣ являлся актеръ, котораго черты и вся фигура были скрыты подъ маскою, костюмомъ и поддѣланнымъ станомъ, приданными Аяксу воображеніемъ Грековъ и произведеніями ихъ художниковъ, современными дѣтству искуства. Въ ихъ комедіи таже условная аналогія; такимъ образомъ Давъ, Зоси, Кремесъ и другіе, суть типы рабовъ, отпущенниковъ, стариковъ, – и актеръ, представляющій которое нибудь изъ этихъ лицъ, опять маскируется сообразно съ принятою условною ихъ наружностью. Эти данныя, показывающія, до какой степени иначе отъ насъ понимали древніе театральное подражаніе, могутъ утвердить насъ въ мнѣніи, что идеи ихъ и объ другихъ подражательныхъ искуствахъ точно на столько же отличались отъ нашихъ. Въ слѣдствіе этого нельзя отвергать, чтобы живопись и сценическое искуство, въ теченіе всего времени своего существованія, не имѣли тамъ никакого взаимнаго вліянія; но нельзя также думать, чтобы главныя идеи двухъ столь близкихъ отраслей одной потребности были чужды одна другой, и чтобы тотъ самый народъ, который въ представленіяхъ своихъ драмъ такъ уничтожалъ частность, личность, особность, составляющую главнѣйшее украшеніе и достоинство новѣйшаго искуства, не дѣлалъ того же самаго и въ своей живописи, тѣмъ болѣе, когда все, дошедшее до насъ изъ подобныхъ

подражаній, носитъ на себѣ почти всегда такой характеръ. Но это еще одна часть различія, которое должно обозначить, и для пополненія этого должно обнять большее число данныхъ.

Вообще признано, что Греческое искуство получило свое начало на берегахъ Нила. Какъ бы то ни было, но по стеченію различныхъ причинъ намъ не осталось ничего отъ Греческой живописи, тогда какъ отъ Египетской, несравненно древнѣйшей, уцѣлѣло множество произведеній, вполнѣ сохранившихся. Во всѣхъ этихъ памятникахъ владычествуетъ рѣзкая черта; она состоитъ въ приведеніи фигуръ подъ общіе типы; тамъ божества, герои, воины, жрецы, суть все типы; они имѣютъ характеръ рода, но никогда—характера отдѣльнаго лица. Тысячи рабовъ представлены въ тысячѣ сценъ, и всегда рабъ имѣетъ одинъ и тотъ же видъ, его каста выражена аттрибутами, цвѣтомъ, одеждой всегда одинакими, и къ нимъ не присоединяется ни одинъ изъ признаковъ, характеризующихъ частное лице.

Разсматривая причины подобнаго явленія, не трудно отыскать ихъ въ общественной жизни народа и въ многоразличныхъ вліяніяхъ природы, законовъ, религіи, которыя во всѣ времена и вездѣ дѣйствовали болѣе или менѣе на искуство и опредѣляли характеръ его созданій. Такое явленіе необходимо должно было проистекать преимущественно изъ того, что было наиболѣе вкоренившагося, наиболѣе близкаго къ общественному устройству народа. При небольшой наблюдательности можно убѣдиться, что искуство было у него ни чѣмъ инымъ, какъ частью обширной политической и религіозной системы, въ которой всѣ члены общества, до послѣдняго, составляли необходимыя части, и съ каждымъ годомъ, съ каждымъ вѣкомъ представляли тѣже явленія, тѣже паденія, тѣже возвышенія. Отсюда-то и проистекаетъ это отсутствіе идеи и свободы въ искуствѣ,

порабощенномъ, какъ и все прочее, строжайшимъ условіемъ прочности и единообразія; отсюда стремленіе искуства къ представленію религіозной и общественной жизни по условнымъ, принятымъ правиламъ; и наконецъ, отсюда же тотъ символическій, богослужебный, церемоніальный характеръ искуства, столь глубоко проникнувшій въ характеръ народа, что невозможно найти въ картинахъ и слѣдовъ отпечатка характера самаго художника; въ нихъ все обратилось въ безконечное повтореніе однихъ и тѣхъ же аттрибутовъ, придаваемыхъ однимъ и тѣмъ же предметамъ, и приблизившее у Египтянъ самое искуство къ іероглифическому письму. Причины стремленія древнихъ болѣе къ изображенію самыхъ первообразовъ предметовъ, нежели частныхъ лицъ, также относятся къ политическимъ постановленіямъ, и видимы у этого народа изъ самой общественной организаціи гораздо болѣе, несравненно ярче, нежели у какого либо другаго изъ всѣхъ народовъ, раздѣленныхъ на касты. Прямое, непосредственное дѣйствіе этихъ кастъ на искуства состоитъ въ уничтоженіи всѣхъ частностей подъ ихъ тяжелымъ уровнемъ.

Новѣйшія подражательныя искуства основаны на совершенно противоположныхъ началахъ; они, прежде родоваго характера, отыскиваютъ характеръ частный, видовой; вотъ нынѣ цѣль художника, вотъ торжество, котораго онъ жаждетъ. Въ картинѣ Англійскаго художника Вильки, представляющей деревенскихъ политиковъ, толкующихъ и спорящихъ о дѣлахъ Европы, видно, что первою, основною его цѣлью было дать каждому изъ дѣйствующихъ лицъ извѣстный очеркъ, со всевозможными измѣненіями, какія только свойственны физіогноміи каждаго изъ нихъ, страстямъ, которыя его волнуютъ, его тѣлодвиженіямъ, положенію, свойственному его воспитанію, нравамъ и, наконецъ, его мѣстнымъ привычкамъ; словомъ сказать, тутъ видно,

что все стремленіе искуства направлено къ тому, чтобы какъ можно сильнѣе обозначить передъ нами все, что отличаетъ это лице отъ всякаго другаго. Все, чему новѣйшая живопись такъ слѣпо слѣдовала во всѣхъ случаяхъ, все это находится и въ картинѣ Вильки. Къ различію отъ Египетскаго искуства, старавшагося избѣгать частныхъ оттѣнковъ, изображая людей каждаго класса одними общими видами или типами, искуство новѣйшее старается давать изображаемымъ имъ предметамъ всѣ частные оттѣнки, отличающіе одно лицо отъ всѣхъ прочихъ лицъ одного и того же сословія.

Что касается до общественнаго состоянія древнихъ, то въ какую бы то эпоху ни было и какой бы народъ мы ни разсматривали, они никогда не изображали явленій настоящаго быта ихъ общества. Даже Греки, у которыхъ въ самыхъ формахъ правленія существовалъ демократизмъ, даже они сами были менѣе свободны отъ предубѣжденій, которыя, освящая неравенство общественныхъ классовъ и переходя такимъ образомъ въ нравы и постановленія, имѣютъ прямое вліяніе на искуство. Сверхъ того, ихъ предубѣжденія противъ иностранцевъ, ихъ религіозные, военные и другіе раздѣлы общества суть признаки, что даже съ демократическими постановленіями свобода умственнаго ихъ развитія была еще весьма далека отъ совершенства. Точно также, хотя можно думать, что у Грековъ дѣйствія этой свободы должны были сдѣлаться гораздо болѣе чувствительными въ искуствѣ, нежели у всѣхъ другихъ народовъ древности, однакожъ, не менѣе вѣрно, что въ этомъ отношеніи они весьма много отличались отъ насъ, и что ежели наша современная живопись стремится къ изображенію частностей, то живопись Грековъ почти не имѣла такого стремленія. Этотъ характеръ сильно запечатлѣнъ на произведеніяхъ Греческаго ваянія, а понятіе о красотѣ идеала,

завѣщанное намъ преданіемъ и употребленное школою Давида *, стоитъ на подобномъ же основаніи. Общіе или главные признаки силы, собранные отвсюду наблюденіемъ природы и соединенные въ одной фигурѣ, составили Геркулеса; но этотъ Геркулесъ не есть какое нибудь индивидуальное, частное лице, это есть существо отвлеченное, типъ, первообразъ. Тоже самое должно сказать и о другихъ ихъ божествахъ и героихъ.

Римляне, не достигавшіе никогда до такой степени образованія, какъ Аѳиняне, и раздѣленные, хотя не на касты, но на слишкомъ рѣзкіе классы патриціевъ, плебеевъ, рабовъ, отпущенниковъ, воиновъ, представляютъ намъ въ ихъ образѣ подражанія то же явленіе; идеи объ идеалѣ красоты были у нихъ тѣ же самыя; они еще болѣе прибѣгали къ созданію общихъ типовъ; они пренебрегали частными характерами и не стремились, съ усовершеніемъ ихъ, къ усовершенію вообще искуства; взгляните на ихъ медали: онѣ суть только изображенія головъ, представленныхъ однообразно, именно по тѣмъ самымъ правиламъ, о которыхъ здѣсь говорится; нѣтъ ни одной, до самаго изображенія ихъ Цезарей, которая бы не имѣла общаго сходства, родоваго характера, точно какъ бы Цезари, разнствующіе по происхожденію, роду и чертамъ, долженствовали по ихъ понятіямъ представлять собою общій родовой характеръ. Смотрите на колонну Антонина, которая есть какъ бы огромнѣйшая картина, вьющаяся спирально около памятника: полководцы, простые воины съ разными оружіями, слуги, погонщики, всѣ эти люди различныхъ классовъ совершенно различны столько, сколько различны самые ихъ классы, но за то между всѣми этими воинами, между всѣми погонщиками нѣтъ никакой разницы. Въ паденіи искуства въ Римѣ, въ паденіи, изъ котораго возникло

* См. *Обозрѣніе живописи*, стр. 110, и *Искуства Франціи*, стр. 43.

искуство новѣйшее, начинаетъ показываться стремленіе къ подражанію частности, индивидуальности, возрастающее съ каждымъ вѣкомъ, по мѣрѣ того, какъ изъ древняго міра возникаетъ новый; стремленіе, долженствовавшее основать главное различіе новѣйшей живописи отъ древней.

Изъ всего сказаннаго можно вывести, что живопись у древнихъ, и въ особенности у Грековъ, обращалась собственно къ изображенію человѣческихъ фигуръ, въ предметахъ героическихъ, миѳологическихъ и сказочныхъ преимущественно передъ другими; главный ея характеръ состоялъ въ представленіи типовъ; вотъ образъ понятій Грековъ о подражаніи въ изящныхъ искуствахъ, совершенно противоположный современному намъ взгляду.

Въ новѣйшихъ школахъ живописи, которыя были самобытны и слѣдовали собственному влеченію, существуетъ таже тѣсная связь искуства съ владычествовавшими идеями того времени, съ нравами, обычаями и со всѣмъ характеромъ общества. Итальянская школа, основавшаяся подъ вліяніемъ христіанства, со всѣмъ своимъ могуществомъ, роскошью и рвеніемъ къ украшенію храмовъ изображеніями Библейскихъ предметовъ и исторій жизни Святыхъ, достигла до совершенства собственно въ исторической живописи, въ огромныхъ размѣрахъ и прекрасныхъ исполненіяхъ, хотя многіе изъ Итальянцевъ и обработывали живопись пейзажную и даже были въ ней превосходны. Фламандская школа, занимавшаяся по другимъ причинамъ иными частями искуства, съ довольною вѣрностью писала виды, стада и человѣка. Не отыскивая ни особеннаго благородства, ни величія, и не выходя далѣе представленія пастуховъ, гулякъ, табачныхъ лавокъ, она усовершенствовала колоритъ, свѣтъ, всю живописность вполнѣ и обезсмертила себя собственно на этомъ пути, хотя многіе изъ Фламандцевъ и за-

нимались съ успѣхомъ предметами изъ Священнаго Писанія и исторіи.

Ежели все сказанное можетъ быть достаточнымъ опредѣленіемъ живописи древнихъ, то для составленія совершеннаго понятія объ этомъ предметѣ, остается только упомянуть о самомъ производствѣ, употреблявшемся древними художниками, и, наконецъ, о способѣ, которымъ они содѣйствовали къ представленію предметовъ, однородныхъ съ упомянутыми въ началѣ.

Вопросъ о самомъ механизмѣ искуства, употреблявшемся у древнихъ, не есть вопросъ сдѣланный просто изъ одного любопытства; напротивъ, рѣшеніе его можетъ бросить свѣтъ на все остальное. Ничто не побуждаетъ думать, что они употребляли способы, теперь неизвѣстные. Стоитъ разсмотрѣть, были ли у нихъ въ употребленіи наши два способа: масляныя и клеевыя краски? Ежели они употребляли только послѣднее средство, которое и въ новѣйшее время употребляется для большихъ декораціонныхъ сочиненій, для расписыванія стѣнъ въ церквахъ, для украшеній залъ, публичныхъ памятниковъ, потому, что оно преимущественно, и почти исключительно годно къ этому употребленію, то не будетъ ли это служить новымъ подтвержденіемъ, что искуство у древнихъ, и, въ особенности у Грековъ, дѣйствительно отличалось большею частью выше означенныхъ признаковъ.

Древніе много писали о живописи, но умалчивали о ея механизмѣ; по крайней мѣрѣ до насъ не дошло ни одно техническое сочиненіе объ этомъ предметѣ. Это одинъ изъ тѣхъ вопросовъ, который должно рѣшать побочными доказательствами. Извѣстно, что во всѣхъ городахъ, потопленныхъ лавой Везувія и погребенныхъ подъ нею со всѣмъ ихъ достояніемъ, находятъ многія произведенія, писанныя водяными красками, но ни одного масляными. Ежели при-

соединить ко всему этому отсутствіе словъ, которые бы могли служить поясненіемъ всей сложности механизма живописи масляными красками, и молчаніе писателей объ этомъ предметѣ; то рождается явное свидѣтельство, что эта живопись не была извѣстна древнимъ.

Слова Плинія ни сколько не противорѣчатъ такому выводу, потому что онъ самъ говоритъ о лакѣ, который, будучи употребляемъ Апеллесомъ въ его картинахъ только на оконченной уже живописи, возвышалъ ея колоритъ и давалъ блескъ; это обыкновенное качество всѣхъ лаковъ. Сверхъ того это средство, не смотря на то, что оно выставлено, не какъ общеупотребительный способъ, но какъ тайна, извѣстная одному только Апеллесу, чрезвычайно свойственно живописи водяными красками и ни сколько не подтверждаетъ, чтобы живопись Апеллеса, покрываемая имъ лакомъ, была производима масляными красками. До открытія Ванъ-Эйкомъ живописи масляными красками, въ XV вѣкѣ, писали только водяными, оживляя ихъ лакомъ. Вѣроятно точно также дѣлалъ и Апеллесъ.

Однакожъ, не смотря на то, Рейнольдсъ успѣлъ нѣкоторымъ образомъ истолковать иначе слова Плинія; онъ видитъ въ нихъ описаніе процесса глазури, и что будто бы по этому Апеллесъ не поверхность картины покрывалъ лакомъ, а самый лакъ мѣшалъ съ красками и писалъ этимъ составомъ. Весьма возможно, что Апеллесъ имѣлъ понятіе объ этомъ производствѣ и употреблялъ его; но это ни сколько не можетъ касаться словъ Плинія, и достаточно привести въ примѣръ только эти слова, чтобы совершенно разубѣдиться въ предположеніи Рейнольдса. «Въ картинѣ Апеллеса,» говоритъ Плиній, «есть одно качество, которому подражать не могъ никто и которое производилъ онъ посредствомъ покрыванія оконченныхъ уже своихъ картинъ извѣстнымъ ему составомъ. Эта жидкость, выводя наружу весь блескъ красокъ, предо-

хранила ихъ въ тоже время отъ пыли и отъ всего, что только могло ихъ грязнить. Она была до такой степени прозрачна, что можно было ее замѣтить только вблизи; употребленіе ея было тѣмъ болѣе выгодно, что самыя ярчайшія краски, не поражая нисколько глазъ, казались какъ бы въ дали, сквозь прозрачное вещество; что почти нечувствительнымъ образомъ усмиряло тонъ самыхъ блестящихъ красокъ и дѣлало ихъ болѣе сильными.» Въ пользу этого мнѣнія могутъ служить не одни только въ Италіи сдѣланныя открытія. Греческое искуство, обезобразившееся и исчезнувшее въ этой странѣ, получило свое начало въ Египтѣ, гдѣ будучи еще въ колыбели, оно представляло уже, въ отношеніи исполненія, тотъ же самый характеръ, какой имѣло оно въ Италіи при своемъ паденіи. Многочисленные живописные остатки, сохраненные намъ гробницами Египта, писаны были водяными красками, и большая часть изъ нихъ была современна и даже древнѣе времени процвѣтанія живописи въ Греціи. Можно ли послѣ этого думать, чтобы процессъ, употреблявшійся въ этой послѣдней странѣ, не вышелъ никогда изъ своихъ предѣловъ и погибъ тамъ безъ всякаго распространенія? Когда искуства, вытѣсненныя изъ ихъ отечества, пришли искать убѣжища въ Александріи и Римѣ, можно ли думать, чтобы они, явясь туда, не внесли, со своимъ стилемъ, своихъ инструментовъ и способовъ исполненія?

Изъ всего сказаннаго можно заключить, что масляныя краски, столь измѣнившія и усовершенствовавшія въ нѣкоторомъ отношеніи живопись новѣйшую, не были извѣстны древнимъ, и что послѣдніе довольствовались только клеевою, которой способы совершенно согласуются съ характеромъ ихъ живописи, ея стилемъ, ея цѣлью: способы, исключительно годные къ орнаментамъ и расписыванію зданій и совершенно удовлетворяющіе тѣмъ качествамъ, которыхъ

именно древніе искали въ этомъ искуствѣ, и употребленію, къ которому они преимущественно ее назначали.

Ежели это такъ, то какое употребленіе давали они своимъ производствамъ, въ какомъ родѣ писали они, какія части искуства довели они до совершенства, и должны ли мы думать, что образцовыя произведенія живописи древнихъ отличались тѣми же самыми качествами, которыя, по современнымъ намъ понятіямъ, составляютъ достоинство новѣйшихъ образцовыхъ картинъ?

Кажется, что именно въ этомъ отношеніи заключается величайшее различіе между искуствами древнимъ и новымъ.

Въ Египетской живописи (не чисто іероглифической, но въ той, которая брала предметы изъ дѣйствительной и частной жизни), видны только очерки и краски; рельефа же нѣтъ. Чистая, рѣзко означенная черта даетъ очеркъ фигурѣ; а мѣсто, занимаемое очеркомъ, раскрашено колерами безъ оттѣненія. Ничто не даетъ знать круглоты изображенія, ничто не выражаетъ игры свѣта и тѣни, какъ въ каждой фигурѣ въ особенности, такъ равно и въ общей связи изображенныхъ сценъ. Выпуклость, общая гармонія, свѣтотѣнь,—условія искуства, такъ высоко цѣнимыя нами, въ живописи Египтянъ не существуютъ; а что у нихъ носитъ названіе красокъ, то у насъ не имѣетъ никакого отношенія къ тому, что понимаемъ мы подъ красками, какъ бы олицетворяющими красоту искуства. Слѣдовательно, живопись была доведена у нихъ до иллюминовки пріятной по чистотѣ и живости колеровъ, но самой простой по ихъ плоскости.

И такъ, въ самой уже этой живописи Египтянъ, очерки суть средства подражанія, болѣе употребительныя и болѣе усовершенствованныя. Кромѣ того, что они представляютъ только родовые характеры, въ нихъ еще не видно ни понятія о красотѣ, ни граціи и благородства, встрѣчаемыхъ въ произведеніяхъ Греческаго искуства. Египетскій

рисовальщикъ упражнялъ себя въ механической части и ни въ чемъ болѣе; онъ учился выражать чистымъ очеркомъ одно только условное изображеніе,–раба, царя, и прочее; изучивъ же эти, всегда одинаковые типы, онъ употреблялъ ихъ во всѣхъ встрѣчавшихся ему сценахъ. Эти фигуры были въ его рукахъ, точно такъ какъ фигуры играющаго въ шахматы, которыя, не измѣняя своего вида, могутъ, въ различной перестановкѣ, служить для тысячи различныхъ сочетаній. Легко понять, что искуство, доведенное до этой степени, совершенно соотвѣтствуетъ извѣстному закону кастъ, который предписывалъ сыну слѣдовать званію своего отца.

До нашего времени не осталось никакихъ остатковъ такъ называемой собственно Греческой живописи, къ которымъ бы можно приложить ту же самую методу оцѣнки; но за то, предметы, находимые въ Италіи, могутъ нѣкоторымъ образомъ замѣнить этотъ недостатокъ. Потому что ежели главныя стихіи Греческаго искуства видны въ Египетской живописи, то тѣмъ вѣроятнѣе, что живопись, существовавшая въ Италіи во времена императоровъ и производившаяся конечно Греческими художниками, еще вѣрнѣе могла сохранить главныя черты Греческаго искуства, котораго она была самою ближайшею отраслью.

Между этой живописью и живописью Египтянъ видно обширное поприще, пройденное къ усовершенствованію; но только не въ томъ смыслѣ, какъ понимается нынѣ усовершенствованіе искуства.

Первое мѣсто въ произведеніяхъ живописи древнихъ занимаетъ черта или рисунокъ; онъ преобладаетъ и надъ рельефомъ и надъ красками; на немъ одномъ лежитъ важнѣйшая и благороднѣйшая степень подражанія, почти онъ одинъ изображаетъ характеръ фигуры, выраженіе лицъ, скорбь, радость, гнѣвъ, благородство, прелесть, возрастъ и

всѣ оттѣнки, для выраженія которыхъ мы прибѣгаемъ въ равной степени къ рельефу и краскамъ. Этотъ способъ подражанія, игравшій такую важную роль, доведенъ былъ до высокой степени совершенства. Достоинства, его отличающія, суть тѣже самыя, къ которымъ мы стремимся по этой части искуства, и достигаемъ такъ рѣдко. Ко всему этому, ежели обратить вниманіе на неподражаемое совершенство статуй, совершенство, основанное на представленіи формъ; то должно замѣтить, что въ живописи, черта означающая форму, должна отличаться тѣми же качествами. И потому можно думать, что въ этомъ отношеніи, Греческая живопись имѣла надъ нашей преимущество. Но здѣсь пресекается сравненіе между живописью древней съ новѣйшею; въ живописи древнихъ рельефъ и краски, подчиненныя совершенно очерку, предназначены нѣкоторымъ образомъ возвышать его достоинство; но здѣсь всѣ ихъ границы, и далѣе онѣ уже не переступаютъ. И такъ, рельефъ будучи вторымъ способомъ подражанія, и ограничиваясь у древнихъ тѣмъ, что заключалъ въ себѣ только главныя выпуклости, пополнялъ силу выраженія формъ; но не доходилъ до выраженія округлостей во всемъ ихъ совершенствѣ, то есть, въ строгомъ соотношеніи тѣней и свѣтовъ, въ нечувствительномъ, постепенномъ ослабленіи полутоновъ, посредствомъ которыхъ каждая форма предмета представляется во всей ея истинѣ. Онъ искалъ выраженія, но не согласія, или пріятнаго для глаза сочетанія тѣней и свѣтовъ; словомъ, онъ не имѣлъ ни тѣхъ средствъ, ни тѣхъ красотъ, которыя свойственны свѣтотѣни. Всѣ необходимые по нашимъ понятіямъ спутники рельефа почти не употреблялись древними.

Что касается до третьяго способа—красокъ, то различіе живописи древней съ новѣйшею еще болѣе велико. Краски въ живописи древнихъ, какъ и рельефъ, служили

скорѣе какъ бы способомъ возвышенія достоинства очерка, нежели средствомъ, назначеннымъ отличить себя собственнымъ своимъ достоинствомъ. Это доказывается большею частью живописныхъ произведеній, гдѣ поле картинъ, писанное какими нибудь двумя соединенными красками, голубой или красной, безъ означенія предмета, служитъ только для лучшаго отдѣленія фигуръ, то есть, чтобы границы очерка были чувствительнѣе для глазъ. Это же самое ихъ назначеніе видно и въ различныхъ частяхъ каждой фигуры, — гдѣ они отдѣляютъ голое тѣло отъ одежды, и одежду отъ прочихъ окружающихъ предметовъ. Тѣло дѣлалось вообще одинаковаго цвѣта, безъ измѣненія мѣстныхъ и частныхъ оттѣнковъ. Чистый киноварь означаетъ форму губъ; черный цвѣтъ форму бровей, зеленый цвѣтъ матеріи одинако зеленъ вездѣ, безъ расчета множества случаевъ, могущихъ измѣнить его передъ глазомъ въ различные отливы, которые такъ соблюдаются новѣйшими художниками изъ опасенія прослыть совершенными невѣждами въ своемъ искуствѣ.

Таково было направленіе, которому слѣдовали древніе въ изображеніи предметовъ тремя способами подражанія, о которыхъ здѣсь говорено. Относительно двухъ изъ нихъ, рельефа и красокъ, можно видѣть, что живопись ихъ въ отношеніи къ нашей, была еще въ дѣтствѣ; по этому, ежели судить о ней по правиламъ нашихъ настоящихъ понятій о исполнительной части искуства, то найдемъ ее слишкомъ слабою, до такой степени, что современный намъ живописецъ подобныхъ изображеній, раскрашивающій свои фигуры ни хорошо, ни худо, могъ бы почесться великимъ человѣкомъ въ сравненіи съ древними художниками. Слѣдовательно это мнѣніе было бы ложно.

Дѣйствительно, ежели обратиться къ тому, что весь характеръ и выраженіе предмета заключаются преимуще-

ственно въ чертахъ, что онѣ-то именно болѣе всего и говорятъ уму и сердцу, что онѣ то наиболѣе и содѣйствуютъ въ возвышеннѣйшихъ частяхъ искуства, и признать, что этотъ способъ подражанія, отличающійся передъ другими, былъ доведенъ древними до совершенства, то необходимо составится гораздо высшее и, вмѣстѣ съ тѣмъ, справедливѣйшее понятіе о ихъ живописи. Тогда будетъ очень ясно, что она своимъ превосходствомъ въ разработкѣ этой части искуства могла равняться съ качествами искуства новѣйшаго, почерпнутыми изъ другихъ источниковъ, не рѣдко менѣе превосходныхъ. Древняя живопись, исключая двухъ условій, первенствуетъ въ высочайшемъ изъ качествъ искуства. Живопись новая, можетъ быть низшая въ этомъ отношеніи, обладаетъ въ изображеніи предметовъ сліяніемъ двухъ началъ, которыми пренебрегала древняя. Къ этому должно прибавить, что послѣдняя, будучи лишена средствъ, свойственныхъ этимъ двумъ началамъ, не имѣла и тѣхъ качествъ, которыя бы она могла имѣть, не поставляя однакожъ ей въ недостатокъ это несовершенство. Она не добивалась ни до рельефа, ни до колорита; этихъ средствъ она не имѣла; но и не употребляла ихъ по пустому.

Достоинство живописи Апеллеса или Зевксиса должно почесть почти ничѣмъ, относительно тѣхъ понятій о колоритѣ, какія имѣемъ о немъ нынѣ. Въ другомъ отношеніи, она является, какъ искуство, могшее говорить душѣ нашей языкомъ самымъ прекраснѣйшимъ, самымъ краснорѣчивѣйшимъ; могшее передать намъ всѣ высокіе помыслы генія во всемъ ихъ величіи; какъ искуство, могшее съ своими простыми, но разительными средствами достичь до степени изящества равной или еще высшей, нежели наше, при всей многочисленности и богатствѣ нашихъ средствъ, но исполненіе которыхъ, не имѣя по большей части въ себѣ ничего,

чтобы могло поражать вниманіе наше мыслію, останавливаетъ его на одномъ только исполненіи. Однимъ словомъ живопись древнихъ во всѣхъ отношеніяхъ приближается къ ихъ ваянію и славится тѣми же качествами: по этому можно понять, какое значительное мѣсто она была должна занимать, и что могла производить. По этому очеркъ, рисунокъ, первенствовавшій въ живописи Грековъ, былъ и долженъ остаться навсегда однимъ изъ величайшихъ средствъ, которое быстрѣе всего передаетъ предметъ нашему понятію, и исключительно запечатлѣваетъ самымъ яснымъ образомъ характеръ и выраженіе видимой природы. Слѣдовательно въ созданіи типовъ, въ идеализированномъ рисункѣ, въ сосредоточеніи искуства на изображеніи одного человѣка, и въ отсутствіи свѣтотѣни, составляющей принадлежность масляныхъ красокъ, состоитъ главнѣйшее различіе живописи древней отъ новѣйшей.

Ежегодное приращеніе музеума Академіи побуждаетъ весьма часто перемѣщать произведенія изъ одной залы въ другую. Слѣдовательно, Указатель, составленный по порядку залъ, былъ бы годенъ для употребленія на самое короткое время.

Эти причины понудили расположить Указатель по именамъ художниковъ и по названіямъ предметовъ, потому что, какъ тѣ такъ и другія не могутъ подвергнуться ни какимъ измѣненіямъ.

Для большаго удобства читателей, Указатель не ограниченъ простымъ исчисленіемъ произведеній, принадлежащихъ Академіи, но къ имени каждаго художника присовокуплена краткая его характеристика съ показаніемъ тѣхъ работъ, которыя находятся въ Академіи. Такимъ образомъ, Указатель, сверхъ своего прямаго назначенія — наименовать каждый предметъ, — можетъ еще ознакомить читателя съ людьми, которыхъ общество составляло и составляетъ Академію.

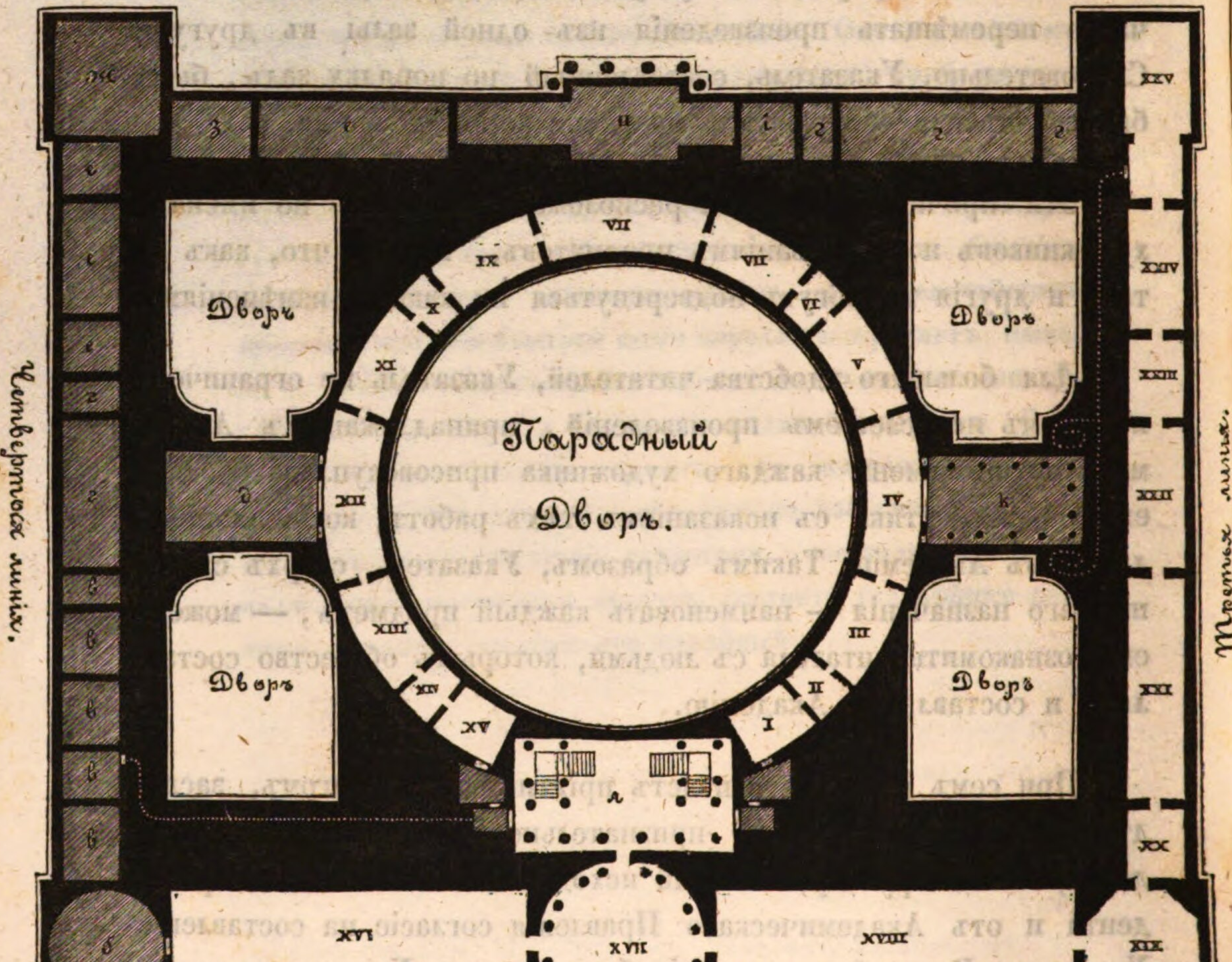
При семъ редакція считаетъ пріятнѣйшимъ долгомъ, засвидѣтельствовать искреннюю признательность г. Инспектору Академіи, А. И. Крутову, который исходатайствовалъ отъ г. Президента и отъ Академическаго Правленія согласіе на составленіе Указателя. Равномѣрно редакція благодарна г. Хранителю музея, А. Г. Ухтомскому, за оказанное имъ содѣйствіе при окончательной провѣркѣ, которая была остановлена съ 24 Сентября воспрещеніемъ г. Вице-Президента Гр. Ѳ. П. Толстаго входить въ залы въ продолженіе приготовленій къ выставкѣ, что однакожъ произвело только замедленіе въ выходѣ Указателя на время публичнаго открытія Академіи.

Печатать позволяется, съ тѣмъ, чтобы по напечатаніи, представлено было въ Ценсурный Комитетъ узаконенное число экземпляровъ. С. П. Б. Октября 16 дня 1842. Ценсоръ *А. Крыловъ.*

ВЪ ПРИВИЛЕГИРОВАННОЙ ТИПОГРАФІИ ФИШЕРА.

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАНЪ

Бель-Этажа Академiи Художествъ.



Римскими цыфрами означены залы музеума, въ которыхъ помѣщается выставка художественныхъ произведенiй, начиная съ внутреннихъ залъ, расположенныхъ по круглому двору отъ № I по XV, откуда порядокъ обхода слѣдуетъ по коридору въ комнаты конторы *в*, Конференцъ-залъ *б*, и продолжается отъ № XVI до XXV. — Отсюда выходъ въ третью линiю по коридору, означенному пунктиромъ, къ лѣстницамъ у залы *к*.

Буквами перемѣчены всѣ прочiя залы, непринадлежащiя къ музеуму.

ОБЪЯСНЕНІЕ ПЛАНА.

КАРТИННЫЯ И АНТИЧНЫЯ ГАЛЛЕРЕИ.

I—VII. Семь залъ, составляющихъ Русскую галлерею.

VIII. Залъ моделей Римс. зданій.

IX—XI. Три зала съ произвед. ваянія, живописи и древностями.

XII. Залъ портретовъ Императорской фамиліи.

XIII—XV. Продолженіе залъ подъ № IX—XI.

XVI. Первая античная галлерея, съ копіями картинъ лучшихъ Итальянскихъ мастеровъ.

XVII. Круглый залъ, съ коллекціей древнихъ вазъ.

XVIII. Вторая античная галлерея.

XIX. Библіотека.

XX. Кабинетъ эстамповъ.

XXI-XXV. Пять картинныхъ залъ, составляющихъ классы живописи историч. портрет. и пейзажной.

ЗАЛЫ НЕ ПРИНАДЛЕЖАЩІЯ МУЗЕУМУ.

А. Парадная лѣстница къ заламъ музеума.

б. Залъ засѣданій Совѣта Академіи.

в. Пять комнатъ, занимаемыхъ конторою Академическаго Правленія.

г. Шесть залъ мастерскихъ и классныхъ.

д. Хранилище оружій, одеждъ, рѣдкостей и т. п.

е. Три зала, въ которыхъ помѣщаются классы для первоначальнаго рисованія.

ж. Старшій классъ рисованія съ натуры.

з. Классъ рисованія со статуй и бюстовъ.

и. Церковь.

і. Ризница.

к. Залъ постоянной выставки художественныхъ произведеній, поступающихъ въ публичную продажу.

Картины, статуи, барельефы, бюсты, и проч.,
съ надписями фамилій, см. въ алфавитномъ порядкѣ:

ИМЕНА ХУДОЖНИКОВЪ.

Картины историческія, портреты, пейзажи, и проч.,
съ одними номерами, см:

ЖИВОПИСЬ.

Статуи, бюсты, барельефы, и проч.,
съ одними номерами, см:

ВАЯНІЕ.

Прочіе предметы, съ номерами и безъ номеровъ,
указываются въ алфавитномъ же порядкѣ,
подъ соотвѣтственными названіями:

ВАЗЫ.

МЕДАЛИ.

МОДЕЛИ.

МОЗАИКИ.

ПОРТРЕТЫ.

РИСУНКИ.

УТВАРИ.

ЭСТАМПЫ.

*

Тремя звѣздочками *.* означены произведенія, находящіяся въ классныхъ залахъ и неимѣющія номеровъ.

Для избѣжанія излишнихъ повтореній, нѣкоторыя имена художниковъ поставлены не въ алфавитѣ, но при указаніи ихъ произведеній въ общихъ статьяхъ: «Живопись,» «Ваяніе» и т. п.

А

АКИМОВЪ.

Иванъ Акимовичъ Акимовъ, питомецъ Академіи, Адъюнктъ ректоръ и профессоръ исторической живописи. Одаренный весьма замѣчательнымъ дарованіемъ, но не отличаясь самостоятельностію взгляда на искуство и бывъ при Академіи въ то время, когда характеръ и направленіе ея уже находились подъ вліяніемъ извѣстнаго Лосенки. Акимовъ принялъ это направленіе и обнаружилъ его во всѣхъ своихъ произведеніяхъ. Вездѣ у него видѣнъ твердый и стремящійся къ правильности рисунокъ. Что касается до живописи, то имѣвшіяся въ то время произведенія и выписанные изъ за границы мастера не могли служить отличнымъ руководствомъ, и потому достоинства и недостатки произведеній Акимова въ этомъ отношеніи могутъ быть почтены одинаковыми съ достоинствами и погрѣшностями современной Французской школы, или, покрайней мѣрѣ, тѣхъ ея представителей, которые преимущественно были извѣстны у насъ въ исходѣ послѣдняго столѣтія. Не смотря на то, картины Акимова, не привлекательныя вообще для публики, потому что не имѣютъ ни сильнаго эффекта, ни блестящаго колорита, обращаютъ на себя вниманіе цѣнителя искуства пріятною свободою кисти, естественностію и простотою драпировокъ, и драгоцѣнны для насъ, какъ памятникъ рождавшихся художествъ въ нашемъ отечествѣ. Лучшими его произведеніями считаютъ образа въ иконостасѣ главной церкви Александроневской Лавры и два мѣстные образа въ церкви Смоленскія Божія Матери въ С. Петербургѣ. Въ залахъ Академіи имѣются двѣ его картины:

7. Геркулесъ сожигающійся на кострѣ.

— Писано Акимовымъ на званіе Академика.

13. Прометей, дѣлающій статую по повелѣнію Минервы.

— Прислано художникомъ изъ Италіи, въ бытность его тамъ пансіонеромъ Академіи.

АЛЬБАНИ.

Францеско Альбани, художникъ Болонской школы XVI столѣтія, заслужившій названіе живописца грацій и Анакреона живописи. Имъ произведено значительное число большихъ картинъ изъ священной исторіи; но преимущественно предметами его вдохновеній были сцены любви, веселья и игръ. Въ этихъ нѣжныхъ и игривыхъ предметахъ онъ возвысился до рѣдкой степени совершенства плѣнительною легкостью вымысла и исполненія.

637. Танецъ Амуровъ.

— Маленькая картинка, отличающаяся очаровательнымъ согласіемъ красокъ и освѣщенія. Прелестная группа десяти малютокъ, сплетясь руками, кружится подъ звуки музыки, окруженная зеленью. Непринужденность движеній, естественная группировка фигуръ, мягкость кисти, глубина и блескъ живописи, ставятъ это небольшое произведеніе въ число лучшихъ, какія имѣетъ Академія. Многіе приписываютъ его кисти Юліо Романо, и можетъ быть не безъ основанія, если обратить вниманіе на силу выполненія.

580. Усѣкновеніе главы Св. Екатерины.

— Почти такой же величины, какъ «Танецъ Амуровъ», написано нѣсколько цвѣтисто, но весьма колоритно. Въ фигурѣ святой дѣвы есть много выраженія, и хотя положеніе воина, заносящаго мечь и обращеннаго спиной къ зрителю, изыскано, однакожъ общее картины довольно пріятно.

АЛГАРДИ.

Александръ Алгарди, Болонскій скульпторъ XVII столѣтія. Въ его произведеніяхъ много выразительности, силы и смѣлости; фигуры его всегда поставлены мастерски, всегда живы и характерны; но иногда онъ вдавался въ манерность лѣпки, и увлекаемый воображеніемъ, не всегда зрѣло обдумывалъ свои сочиненія. Кромѣ ваянія,

Алгарди занимался живописью и зодчествомъ.

170. Барельефъ съ Папской гроби. — Гораздо вѣроятнѣе можно считать эту работу, произведеніемъ Анджела Россо.

АЛЕКСАНДРОВЪ.

Александровъ, бывшій воспитанникъ, и потомъ Академикъ по части портретной живописи, въ которой оказалъ значительные успѣхи.

70. Портретъ Рафаэля Менгса. — Копія съ портрета, писаннаго самимъ Менгсомъ.

180. Портретъ Вана. — Зятя Китайскаго императора, въ ростъ, писанъ Александровымъ послѣ поѣздки въ Китай при посольсвѣ Головина.

АЛЕКСѢЕВЪ.

Ѳедоръ Яковлевичъ Алексѣевъ, принадлежитъ по времени и по достоинству къ числу первыхъ Русскихъ перспективныхъ живописцевъ. Прямая любовь къ искуству и постоянное трудолюбіе замѣняли въ немъ геній, и потому не сдѣлавшись образцемъ для своихъ преемниковъ на поприщѣ перспективной живописи, онъ оставилъ по себѣ значительное число произведеній, которыя при жизни его доставили ему всеобщее уваженіе и награды, и теперь еще во многихъ отношеніяхъ заслуживаютъ особеннаго вниманія и похвалы. Окончивъ курсъ ученія въ Академіи художествъ, онъ былъ отправленъ въ 1773 году въ чужіе краи для усовершенствованія. Тамъ посѣтилъ онъ Венецію, и впечатлѣніе, произведенное на его воображеніе видомъ этой пышной царицы Адріатики, опредѣлило направленіе его способностей. Не будучи отличнымъ рисовальщикомъ, но основательно понимая теорію линейной и воздушной перспективы, Алексѣевъ почти исключительно посвятилъ себя перспективной живописи и избралъ образцомъ своихъ трудовъ произведенія Каналетти, то есть такого художника, который, по оригинальности своей живописи, наименѣе можетъ быть избираемъ въ руководители непервоклассными талантами. Въ слѣдствіе этого, усвоивъ отъ великолѣпной манеры Каналетти общую ея декораціонность, онъ придалъ къ ней, по тщательности своей работы, особенный характеръ, довольно пріятный, но нерѣшительный, и болѣе приближающійся къ манеру Моріески. По прибытіи Алексѣева въ Россію, значительныя казенныя и частныя работы дали пищу его дѣятельности и способствовали развитію самобытныхъ достоинствъ его дарованія. Особенно много онъ работалъ для Императора Павла и во время путешествія по Россіи, совершеннаго имъ по Высочайшему повелѣнію въ 1801 году. Собраніе сдѣланныхъ имъ во время этой поѣздки видовъ Москвы хранится въ Эрмитажѣ; кромѣ того, значительное число его картинъ находится въ Императорскихъ дворцахъ и у частныхъ лицъ. Въ томъ числѣ замѣчательны, писанныя для княгини Голицыной двѣ большія картины, изъ которыхъ одна изображаетъ *видъ Зимняго дворца и Адмиралтейства*, отъ Биржи; а другая *Кремль Московскій* со стороны каменнаго моста. Академія имѣетъ слѣдующія его произведенія:

24. Видъ площади гор. Николаева.
25. Видъ города Николаева.
27. Видъ Бахчисарая.
29. Видъ Херсона.
— Всѣ эти четыре картины принадлежатъ одному времени и носятъ явный отпечатокъ послѣдней манеры художника. Въ нихъ интересъ топографическій вознаграждаетъ за небрежность работы.

30. Видъ Михайловскаго замка со стороны монумента Петра I.
33. Видъ того же зданія со стороны Фонтанки.
— Оба вида были произведены для Императора Павла I, и находились первоначально у него. Удачный выборъ пунктовъ, пріятная легкость живописи и ея прозрачность составляютъ ихъ достоинства.

49. Видъ канала подъ аркадами.
56. Развалины.
567. Развалины.
— Копіи; см. Робертъ. Судя по этимъ произведеніямъ, можно предполагать, что Алексѣевъ имѣлъ раннюю склон-

ность къ эффектной декораціонной живописи; но въ послѣдующихъ его работахъ уже вездѣ видѣнъ исключительный вкусъ къ видамъ открытымъ и легкимъ; это объясняется его искуствомъ изображать воздухъ.

72. Видъ парадной лѣстницы.
— Съ *Каналета*, копія, отличающаяся сильнымъ письмомъ и вѣрностью перспективы.

АЛЕКСѢЕВЪ.

Академикъ, хорошій портретный живописецъ, образовавшійся внѣ Академіи.

53. Портретъ г. Академика Ступина, съ четырьмя учениками,
— извѣстнаго основателя Арзамасскаго училища живописи и рисованія, который этимъ поступкомъ вполнѣ заслужилъ благодарность Академіи, равно какъ и всѣхъ доброжелателей искуства, и признательность своихъ учениковъ. Къ числу послѣднихъ принадлежалъ и г. Алексѣевъ.

АННИБАЛЪ КАРАЧЧИ, см. Караччи.

АНТОНЕЛЛИ.

Академикъ по портретной живописи и бывшій воспитанникъ Академіи, занимался большею частію писаніемъ образовъ для церквей и портретами. Изъ числа послѣднихъ написанъ имъ на званіе Академика находящійся здѣсь:

78. Портретъ Мартоса.
— Извѣстнаго Русскаго ваятеля и ректора по части скульптуры. О сходствѣ можно судить по имѣющемуся въ тѣхъ же залахъ весьма хорошему бюсту и по миніатюрному портрету.

АРГУНОВЪ.

Современникъ Угрюмова, принадлежитъ къ небольшому числу тѣхъ Русскихъ художниковъ, которыхъ нетолько произведенія, но и самыя имена вообще мало извѣстны. Образовавшись почти самоучкой, онъ имѣлъ впослѣдствіи случай путешествовать по Европѣ съ графомъ Шереметевымъ. Изъ работъ Аргунова Академія имѣетъ:

134. Портретъ сенатора Рунича.
— За который художникомъ получено званіе Академика.

АРПИНО.

Джузеппо Чезари Арпино, живописецъ Римской школы XVII столѣтія, соперникъ Караваджіо, знаменитый идеалистъ того времени, удаленный своими понятіями объ искуствѣ отъ изученія природы, и впавшій въ манерность рисунка и живописи.

676. Отрокъ, ведомый ангеломъ хранителемъ.
— Небольшая картина, не отличающаяся ни рисункомъ, ни сочиненіемъ, хотя общее движеніе фигуръ свободно, а письмо изобличаетъ смѣлую и твердую руку.

АФОНАСЬЕВЪ.

Академикъ по граверной части. Рѣзьба его отличается чистотою и хорошимъ расположеніемъ штриховъ. Владѣя рисункомъ, онъ весьма исправно выполняетъ контуры своихъ гравюръ. Не меньшими достоинствами рекомендуются его работы по грунту. Изъ значительнаго числа его произведеній обращаютъ вниманіе: гравированный на стали по Высочайшему повелѣнію *Памятникъ Н. М. Карамзину; Портретъ придворнаго библіотекаря г. Келлера*, для Императорской Академіи Наукъ; *Портретъ Императора Петра I; Видъ новоотстроеннаго Аничкина моста*, на стали, для военной типографіи; виньеты: *Борисъ Годуновъ*, для М. Е. Лобанова; видъ церкви *Андрея Первозваннаго въ Кіевѣ*, для военной типографіи, и къ стихотворенію графини Ростопчиной «Неси меня», для изданія Памятника Искуствъ; десять большихъ досокъ съ изображеніемъ *операцій*, для Медико Хирургической Академіи; пять досокъ *анатомій*, для ректора Академіи Художествъ В. К. Шебуева, къ его изданію Антропометріи, и проч. Въ Академіи хранится изображеніе Св. Іеронима, гравированное на мѣди съ картины профессора Егорова.

БАЖЕНОВЪ.

Василій Ивановичъ Баженовъ, архитекторъ, получилъ первоначальное

образованіе въ Московской Словяно Греко-Латинской Академіи, потомъ въ архитектурной школѣ, а въ 1758 г. переведенъ за успѣхи въ Петербургъ. Здѣсь онъ былъ сначала подъ надзоромъ архитектора Чевакинскаго, а дополнительно образовался въ Академическихъ классахъ подъ руководствомъ Кокоринова. Будучи посланъ по окончаніи курса въ чужіе краи, удостоился получить дипломъ отъ Парижской Академіи, что побудило С. Петербургскую Академію произвести его въ адъюнктъ-профессоры, и дать ему средства ѣхать въ Италію. Въ 1765 г. онъ возвратился въ Петербургъ уже членомъ Римской, Болонской и Флорентійской Академій, но за неимѣніемъ свободнаго мѣста профессора въ Академіи, не былъ принятъ. Къ счастію Императрица Екатерина II обратила на него вниманіе и заняла его составленіемъ различнаго рода проэктовъ. Изъ нихъ важнѣйшимъ былъ великолѣпный проэктъ для Кремлевскаго дворца въ Москвѣ, котораго одна модель стоила шестдесятъ тысячь рублей, а все зданіе могло обойтись не менѣе какъ въ тридцать милліоновъ. Это предположеніе не было исполнено. Взысканный милостями Императора Павла, по возшествіи его на престолъ, Баженовъ былъ возведенъ въ званіе вице-президента Академіи. Изъ его произведеній особенно замѣчательны: дворцы Гатчинскій и Павловскій съ садами и крѣпостцою; Кронштадскіе сухарные, провіантскія и лѣсные магазины; Михайловскій замокъ, строившійся подъ надзоромъ Соколова а потомъ Бренны; проэктъ С. Петербургскаго собора Казанской Богоматери, не состоявшійся по назначенію архитекторомъ Воронихина; кромѣ того имъ сдѣланъ переводъ Витрувіевой «архитектуры», и оставлено значительное собраніе чертежей и записокъ.

БАКГЮИЗЕНЪ

Людольфъ Бакгюизенъ, Голландскій живописецъ послѣдней половины семнадцатаго столѣтія, — писалъ преимущественно морскіе виды, и не былъ превзойденъ ни кѣмъ въ вѣрности изображенія движенія волнъ, прозрачности и отраженія свѣта на ихъ поверхности. Петръ Великій высоко цѣнилъ его работы.

161. Корабли

— идущіе подъ парусами, при довольно свѣжемъ вѣтрѣ. Въ этой картинѣ нѣтъ ни случайныхъ эффектовъ, ни того разнообразія околичностей, къ которому прибѣгаютъ часто художники для оживленія своихъ произведеній. Все здѣсь монотонно, — сѣрое небо, сѣдое море, темныя массы кораблей; но въ этой монотонности рѣзко обозначается характеръ изображаемаго предмета, и зрителя поражаетъ тоже впечатлѣніе, какое производится и въ натурѣ созерцаніемъ подобнаго явленія. Впрочемъ, картина не можетъ почесться лучшимъ произведеніемъ Бакгюизена.

БАМБИНИ.

Николай Бамбини, Венеціянскій живописецъ, отличался довольно хорошимъ рисункомъ, живостью сочиненія и чрезвычайною быстротой работы.

205. Венера и Марсъ въ сѣтяхъ Вулкана, сопровождаемаго прочими богами Олимпа,

— довольно хорошая картина, много потерпѣвшая отъ времени и новѣйшихъ поправокъ. Лучше всего написана спящая богиня красоты; остальныя же фигуры до крайности темны, нарисованы манерно, и ни въ какомъ отношеніи не могутъ служить образцемъ.

БАМБОЧЧІО.

Петръ Лааръ Бамбоччіо, Фламандской школы, пріобрѣлъ себѣ извѣстность созданнымъ имъ особымъ родомъ живописи, произведенія которой, по его прозвищу, называются бамбошадами. Предметами ихъ онъ избиралъ вообще сцены и явленія простонародной жизни, считая неотъемлемою принадлежностью всевозможныя уродливости и т. п. Что касается собственно его живописи, то въ ней всегда видна мастерская кисть, сила и эффектъ, почему картины Бамбоччіо, почти никогда не выходящія изъ малыхъ размѣровъ, весьма уважаются любителями.

543. Пляска.

—Произведеніе, вполнѣ соотвѣтствующее роду живописи, созданному этимъ художникомъ. По срединѣ представлена груп-

па мущины съ женщиной, пляшущихъ подъ звукъ гудковъ, на которыхъ играютъ музыканты, изображенные на лѣвой сторонѣ картины; нѣтъ ни сочиненія, ни рисунка; но въ живописи видѣнъ мастеръ.

БАРЕЛЬЕФЫ смотр: Ваяніе.

БАСИНЪ.

Петръ Васильевичъ Басинъ, профессоръ исторической живописи, не былъ воспитанникомъ Академіи, но посѣщалъ ея классы частнымъ образомъ, и постояннымъ трудомъ быстро усовершенствовавъ свои дарованія, приготовился къ небезплодному путешествію въ чужіе краи. Въ бытность свою тамъ онъ произвелъ: *двѣ копіи* съ фресокъ Рафаэля, находящіяся нынѣ въ Академіи; *двѣ копіи* съ фресокъ Доминикина и *пейзажъ* во Фраскати; *Разбойникъ похищающій дѣвушку у ея матери*; *двѣ картины* изображающія сцены разбойниковъ, которыя были пріобрѣтены Барклаемъ де-Толли; *Le Lavandari di Frascati*, для графини Самойловой; *Вакханалія*, для князя Гагарина; *портретъ Дюка де Рогана; Бѣгущая лошадь и молнія*, для графа А.Х. Бенкендорфа; *Землетрясеніе въ Рокко ди Папа*, находится нынѣ въ Эрмитажѣ. Успѣхи Петра Васильевича въ Италіи и достоинства произведеній оригинальныхъ и копированныхъ имъ съ великихъ мастеровъ Итальянской школы, не замедлили доставить ему почетное мѣсто въ ряду лучшихъ нашихъ художниковъ. По прибытіи своемъ въ Россію онъ получилъ при Академіи классъ и званіе профессора. Здѣсь имъ произведены: *Благовѣщеніе* для вратъ собора всѣхъ учебныхъ заведеній; *Петръ и Павелъ* для Петергофской дворцовой церкви; *Сошествіе св. Духа*, въ плафонѣ надъ олтаремъ въ церкви Академіи художествъ; *Воскресеніе Спасителя* въ плафонѣ большой церкви Зимняго дворца; *Архангелъ Михаилъ*, для Сіонской церкви въ Тифлисѣ; *Симеонъ Богопріимецъ*, для графа Каподистрія; *Воздадите Божія Богови, а Кесарево Кесареви, Отрокъ Іисусъ во храмѣ между фарисеями, Обрученіе Іосифа, Срѣтеніе Господне*, — въ иконостасѣ церкви Академіи Художествъ; портреты: *Императрицы Елисаветы Алексѣевны*, въ ростъ, *Фельдмаршаловъ: Кутузова Смоленскаго и Дибича Забалканскаго*, для Фельдмаршальской залы въ Зимнемъ дворцѣ; *графа Толя*, въ ростъ; *сенатора Кушникова*; г-жи *Бибиковой*, въ ростъ, *графини Коновницыной; князя Дондукова Корсакова; графа Эссена; г. Резваго; доктора Адельсона*, *съ супругой*; *доктора Мейера*; *г. Мейеровича*; *г. Фанъ-деръ-Флитъ*; *г-жи Басиной*, супруги самаго художника; *сорокъ фигуръ*, гвашью въ Помпейской галлереѣ зимняго дворца. Одно исчисленіе произведеній Петра Васильевича показываетъ, какъ многочисленны были его работы и какъ многообразно могло проявиться его дарованіе. Разсматривая ихъ, нельзя не признать основными достоинствами нашего достойнаго профессора необыкновенную плавность и чистоту контуровъ, рѣдкую нѣжность кисти и особенное познаніе гармоніи красокъ. Въ этихъ отношеніяхъ не многіе изъ нашихъ художниковъ могутъ равняться съ г. Басинымъ. Кромѣ того весьма утѣшительно видѣть въ постепенномъ развитіи его трудовъ одно постоянное неизмѣнное направленіе, идти къ совершенству путемъ тщательнаго изученія своего предмета, не увлекаясь блестящими, но невѣрными пріемами маньеристовъ въ композиціи и особенно въ живописи. Сверхъ исчисленныхъ выше произведеній г. Басина, въ галлереяхъ Академіи находятся:

60. Фаунъ Марсій учитъ молодаго Олимпія играть на цѣвницѣ.

Эта картина прислана г. Басинымъ изъ Италіи. Сочиненіе и рисунокъ группы ясно обозначаютъ, что она произведена художникомъ подъ вліяніемъ изученія памятниковъ греческаго рѣзца, и потому отличается античною прелестью и свѣжестью формъ.

58. Сократъ, спасающій Алкивіада. — Произведеніе большаго размѣра, — первая попытка художника въ широкомъ стилѣ исторической живописи, — трудъ во многихъ отношеніяхъ прекрасный. Но, кажется, предметъ картины не вполнѣ соотвѣтствовалъ характеру дарованія г. Басина, и потому она при всѣхъ своихъ достоинствахъ имѣетъ въ себѣ что-то недосказанное, не вполнѣ выраженное: въ подобнаго рода созданіяхъ сила выраженія не заключается исключительно въ силѣ поло-

женій фигуръ, а величіе стиля опредѣляется простотою композиціи.

447. Изведеніе св. Петра изъ темницы; копія; см: Рафаэль.

452. Чудо въ Больсенѣ; копія; см. Рафаэль.

457. Причащеніе св. Іеронима; копія; см: Доминикино.

— Эти три картины, составляющія нынѣ одно изъ лучшихъ украшеній Академіи, были превосходною школою для г. Басина во время пребыванія его въ Италіи.

⁂ Плафонъ въ залѣ Академической библіотеки: Девять музъ.

— На нынѣшней выставкѣ художественныхъ работъ находится новое произведеніе г. Басина, писанное имъ для Казанскаго собора:

⁂ *Введеніе во храмъ пресвятыя Богородицы.*

—Образъ, который, несомнѣнно, по достоинству живописи станетъ въ число лучшихъ произведеній того же рода, имѣющихся въ храмахъ нашей столицы.

БАССАНО.

Бассано, Джакопо да Понте, живописецъ Венеціянской школы XVI столѣтія, пріобрелъ извѣстность вѣрностью въ подражаніи природѣ, умѣньемъ владѣть красками, и прекраснымъ колоритомъ. Но отличаясь мастерскимъ подражаніемъ, онъ простиралъ его слишкомъ далеко, отчего историческія сочиненія его почти всегда лишены благородства стиля и выраженія. Кромѣ того онъ отлично изображалъ животныхъ и вводилъ ихъ во всѣ свои картины, кстати и не кстати. Достоинства и недостатки его повторяются вездѣ:

324. Моленіе Іисуса въ вертоградѣ.
620. Поклоненіе волхвовъ.
663. Отпущеніе Сарры Авимелехомъ.
682. Поклоненіе пастырей.
686. Явленіе ангела пастухамъ.

— Въ каждомъ изъ этихъ небольшихъ произведеній, исключая № 663, нельзя не удивляться силѣ и эффекту освѣщенія, гармоніи колорита, естественности переходовъ отъ яркихъ свѣтовъ къ глубокимъ тѣнямъ; и вмѣстѣ съ тѣмъ странному положенію фигуръ, ихъ одеждамъ и т. п.

БАТОНИ.

Помпео Батони, художникъ Итальянской школы живописи послѣдняго столѣтія. Замѣчателенъ особенною нѣжностью и пріятностью живописи.

592. Св. Марія Магдалина.

— Коп. *Недзвіескій.* Оригиналъ этой картины находится въ Дрезденской галлереѣ, и извѣстенъ въ Европѣ по сдѣланнымъ съ него нѣсколькимъ копіямъ. Святая дѣва изображена лежащею въ пещерѣ: руки ея сложены и она углублена въ чтеніе книги, положенной на человѣческій черепъ. Сочиненіе, рисунокъ и живопись этого изображенія отличаются весьма простымъ, но пріятнымъ характеромъ.

БЕГГРОВЪ.

Академикъ по части акварельной живописи. Извѣстенъ въ Петербургѣ производствомъ и раскраскою литографій.

114. Видъ главнаго фасада дворца Великаго Князя Михаила Павловича;

— весьма чисто и старательно исполненный рисунокъ.

БЕНЕ.

Архитекторъ, пансіонеръ Академіи, ученикъ А. П. Брюлова. Произведенія этого художника, находящагося нынѣ за границею, еще не пользуются должною извѣстностью въ публикѣ, потому самому, что окончивъ недавно курсъ своего ученія, онъ не производилъ работъ собственно отъ себя. Почти исключительно онъ занимался при строеніяхъ, производившихся подъ главнымъ надзоромъ прежняго профессора А. П. Брюлова. Главнѣйшими изъ нихъ были готическая Парголовская церковь, Зимній дворецъ и Гвардейскій штабъ. Будучи прекраснымъ рисовальщикомъ, г. Бейне отличается мастерскимъ исполненіемъ детальныхъ частей, особенно по

орнаментной части. Кромѣ того онъ съ успѣхомъ занимался рисованіемъ акварелью и литографированіемъ.

БЕЗСОНОВЪ.

Академикъ по исторической живописи. Имъ окончена въ Казанскомъ соборѣ «Тайная вечеря» Ѳ. Яненки, расписаны нѣсколько плафоновъ, исполнены образа для церкви села Грузина и проч. Въ Академіи его работы остались только двѣ фигуры, на стѣнахъ чугунной Академической лѣстницы, соединяющей бельэтажъ съ верхнимъ.

БЕККАФУМИ.

Беккафуми принадлежитъ къ первому періоду процвѣтанія искуствъ въ Италіи; прославился обширною мозаическою работою въ Сіенскомъ соборѣ, гдѣ изобразилъ различные предметы изъ вѣтхаго завѣта. Не съ меньшимъ успѣхомъ онъ занимался живописью маслеными и клеевыми красками, рѣзьбою на деревѣ, мѣди, гравированіемъ по грунту, и произвелъ значительное число работъ изъ мрамора и бронзы.

408. Израиль въ пустынѣ;
— чрезвычайно многосложное сочиненіе. Художникъ желалъ изобразить въ одной картинѣ событія странствованія Евреевъ послѣ исхода ихъ изъ Египта и чудеса совершенныя Моисеемъ. Каждый изъ отдѣльныхъ случаевъ представленъ особыми группами. Середину занимаетъ гора, на которой Моисей получилъ отъ Творца скрижали. Идея странна; рисунка и перспективы ни линейной ни воздушной нѣтъ; живопись эскизная. Картина замѣчательна только въ историческомъ отношеніи.

БЕЛЛИНИ.

Джіованни Беллини, живописецъ Венеціянской школы XV столѣтія, положившій своими трудами начало тому направленію живописи, которымъ прославилась школа Венеціи, и потому въ хронологическомъ порядкѣ его должно поставить первымъ колористомъ.

538. Богоматерь съ предвѣчнымъ Младенцемъ и съ предстоящими двумя святыми,
— небольшое произведеніе, замѣчательное по необыкновенной суровости и благородству выраженія лицъ еще болѣе, нежели по времени; любопытный памятникъ возраждавшагося искуства.

БЕНУА.

Пансіонеръ Академіи въ чужихъ краяхъ, посланный туда за оказанные имъ успѣхи въ архитектурѣ. На немъ доброжелатели искуства могутъ основывать весьма блестящія надежды. Выпущенный въ 1836 году въ числѣ лучшихъ учениковъ изъ архитектурнаго класса г. профессора Мейера, котораго бдительное и въ высшей степени радушное участіе къ успѣхамъ старательныхъ и даровитыхъ воспитанниковъ, конечно найдетъ отрадное утѣшеніе въ прекрасныхъ трудахъ его ученика, г. Бенуа имѣлъ случай продолжать основательно курсъ своего ученія на практикѣ, будучи первоначально репетиторомъ при профессорѣ теоріи строительнаго искуства А. Ѳ. Щедринѣ, и потомъ состоя при обширныхъ постройкахъ въ Москвѣ, производящихся по рисункамъ и подъ управленіемъ профессора К. А. Тона. Здѣсь г. Бенуа, къ познаніямъ, пріобрѣтеннымъ въ классахъ Академіи, могъ присовокупить положительныя практическія свѣдѣнія, и занять свою любознательную дѣятельность обработываніемъ такихъ предметовъ, изслѣдованіе которыхъ развиваетъ и укрѣпляетъ любовь къ искуству. Отличительную черту дарованія этого молодаго художника составляетъ легкость созданія, котораго достоинство увеличивается обдуманностію частей и цѣлаго въ произведеніяхъ. Нѣтъ сомнѣнія, что пребываніе въ Италіи и изученіе классическихъ памятниковъ вѣчнаго города поведутъ г. Бенуа отъ успѣха къ успѣху, и прояснивъ его взглядъ на искуство, откроютъ ему путь къ прямой и совершенной чистотѣ стиля въ архитектурѣ. Въ числѣ произведеній, имѣющихся въ классныхъ залахъ Академіи, находится его работы огромная акварель:

Собраніе Греко-Римскихъ образцовъ ваянія и зодчества; картина эта сдѣлана въ родѣ обыкновенныхъ фронтисписовъ:

на первомъ планѣ, въ открытомъ зданіи на столбахъ, расположены группой вазы, головы и т. п.; за нимъ видно море и не вдалекѣ, почти по серединѣ картины, островъ съ греческимъ акрополисомъ. Исполненіе и рисунокъ весьма пріятны.

БЕРГЕМЪ.

Николай Бергемъ, пейзажистъ Голландской школы XVII столѣтія. Его произведенія отличаются глубокимъ изученіемъ природы, необыкновенною простотою стиля и свободою живописи. Особенно замѣчательно въ немъ искуство въ освѣщеніи своихъ ландшафтовъ и въ удивительной послѣдовательности тоновъ.

182. Пейзажъ:
— дорога между скалъ, поросшихъ лѣсомъ; на ней группы людей и животныхъ; копировалъ *Касовскій*.

192. Отдыхающее у скалы стадо;
— пейзажъ; копировалъ *Касовскій*.

БЕРЕТТИ.

В. И. Беретти, профессоръ архитектуры; извѣстенъ своими практическими свѣдѣніями. Званіе профессора получилъ за проэктъ: *Казармы*.

БЕРНИНИ.

Итальянскій художникъ XVII столѣтія. Успѣхи его по всѣмъ отраслямъ искуства составили ему колоссальную извѣстность при жизни; но стремясь отличиться оригинальностію стиля своихъ работъ, Бернини совершенно удалился отъ истинной изящности и впалъ въ маньеризмъ, клонившійся ко вреду искуства. Ломанныя линіи, фигурные завитки, выступы и впадины въ его зданіяхъ, равно какъ изысканныя положенія, приторныя экспрессіи и развѣвающіяся драпировки его статуй — составлявшія нѣкогда его славу, оцѣнены теперь по настоящему ихъ достоинству. На счетъ послѣднихъ извѣстенъ случай, побудившій насмѣшниковъ, сказать самому Бернини, порицавшему статую Фіаминго въ соборѣ Св. Петра въ Римѣ, которая была сдѣлана въ такомъ же вкусѣ, съ летящими одеждами, что эти одежды были развѣваемы вѣтромъ, дувшимъ въ трещины купола церкви, устроеннаго имъ самимъ.

186. Святая Бибіана;
— одно изъ первыхъ и лучшихъ произведеній Бернини, исполненное имъ еще до той поры, когда онъ принялъ рѣшительное направленіе къ маньеризму, и принадлежащее къ числу замѣчательныхъ памятниковъ новѣйшаго ваянія.

187. Нептунъ съ Тритономъ;
— весьма характерное и сильное изображеніе гнѣвнаго бога морей, вздымающаго волны своимъ трезубцемъ на быстромъ бѣгѣ. Постановка статуи свободна и выразительна, но исполненіе, жестко и не вполнѣ естественно. Кромѣ того нѣтъ никакого величія въ характерѣ этого сердитаго, мускулистаго старика.

БЕРСЕНЕВЪ.

Граверъ, бывшій питомецъ Академіи и пансіонеръ ея, умершій въ чужихъ краяхъ въ 1788 г. Мастерски владѣя рисункомъ и сдѣлавъ значительные успѣхи въ искуствѣ гравированія рѣзцомъ, онъ подавалъ о себѣ блестящія надежды и безъ сомнѣнія былъ бы знаменитымъ мастеромъ своего дѣла, если бы не былъ такъ рано похищенъ смертію. Вѣрною порукою такой будущности можно считать первыя его работы, въ которыхъ вѣрность рисунка, сила, чистота и хорошее расположеніе штриха суть неотъемлемыя достоинства. Берсеневымъ произведены пользующіеся извѣстностью между любителями эстампы: *Св. Апостолъ Андрей*, съ Лосенко; *Св. Марія Магдалина*, съ Ванъ деръ Верфа; *Св. Іеронимъ*, съ Доминикино, и другіе.

БІАНКИ.

Живописецъ XVIII столѣтія.

604. Діана, превращающая Актеона въ оленя.
— Произведеніе, не отличающееся композиціею, но написанное пріятною и свободною кистью.

606. Латона, превращающая поселянъ въ лягушекъ.
— Естественность и простота живописи фигуръ въ этой небольшой картинѣ, составляютъ ея главное достоинство.

БИРЮКОВЪ.

Портретный живописецъ.

304. Портретъ В. К. Цесаревича Павла Петровича.

БЛЮМАРТЪ.

Блюмартъ, Голландскій художникъ XVII столѣтія, заслужилъ особенное внимание своими трудами по различнымъ родамъ живописи. Въ его работахъ вообще видно самобытное дарованіе, къ сожалѣнію не усовершенствованное правильнымъ изученіемъ природы.

407. Нагорныя развалины.
— Маленькій пейзажъ, преимущественно замѣчательный въ отношеніи механическихъ пріемовъ живописи.

648. Дорога,
— идущая въ гору къ селенію и обгибающая рѣку, за которой виденъ лѣсъ; небольшая картина, достоинство которой не бросается сразу въ глаза зрителя. Живопись въ ней кажется въ высшей степени небрежна; все набросано коекакъ и не окончательно. Но стоитъ всмотрѣться, чтобъ увидать какая въ ней перспектива, послѣдовательность, простота и согласіе тоновъ.

БУГАЕВСКІЙ.

Академикъ.

141. Портретъ профессора Андрея Иван. Иванова,
— отличающійся сходствомъ и свѣжестью красокъ.

БОДЕНЬ.

Академикъ по части ландшафтной живописи, отправленный въ чужіе края отъ Общества Поощренія Художествъ.

91. Видъ окрестности Каменецъ-Подольска.

БОРОВИКОВСКІЙ.

Боровиковскій, одинъ изъ нашихъ лучшихъ портретистовъ, образовавшійся внѣ Академіи. Одаренный рѣдкими способностями и природнымъ вкусомъ, онъ получилъ начальныя понятія объ искуствѣ подъ руководствомъ извѣстнаго Лампи и Левитскаго. Вліяніе манеры этихъ двухъ художниковъ на Боровиковскаго очевидно, и было тѣмъ благодѣтельно, что удалило его отъ тѣхъ крайностей, въ которыя столь легко впадаютъ неподдѣльныя дарованія, увлекающіяся сознаніемъ своихъ силъ. Въ искуствѣ пріятно владѣть красками и легкимъ рисункомъ, воображеніе художника нашло могущественное средство для выраженія нѣсколькихъ прелестныхъ созданій, которыя до нынѣ свидѣтельствуютъ о степени достоинствъ нашего соотечественника и показываютъ чѣмъ бы онъ могъ быть, если бы получилъ, вовремя и вполнѣ, надлежащее художественное образованіе. Утонченный характеръ его головъ, нѣжность живописи, неограничивающаяся однимъ согласіемъ красокъ или мягкостью кисти, но основанная на нѣжности очертаній, формъ и выраженія—все обнаруживаетъ рѣдкій талантъ и рѣдкую любовь къ искуству. Произведенія его, разбросанныя по частнымъ рукамъ и находящіяся въ храмахъ, служатъ самымъ краснорѣчивымъ убѣжденіемъ въ истинѣ сказанныхъ словъ. Академія имѣетъ его работы:

32. Портретъ Персидскаго шаха Муртазы Кулы Хана.
— Въ маломъ размѣрѣ.

48. Тотъ же портретъ.
— Въ ростъ, написанный по порученію Императрицы Екатерины II, — полонъ жизни, согласія и граціи.

291. Портретъ Императора Павла I,
— Въ ростъ, въ порфирѣ; великолѣпное произведеніе кисти Боровиковскаго, — драгоцѣнный памятникъ нашей портретной живописи въ концѣ истекшаго столѣтія.

300. Портретъ Императора Павла I.

— Грудной, написанъ чрезвычайно окончательно, и, можетъ быть, даже съ излишнею нѣжностью.

БОССИ.

Историческій живописецъ, извѣстенъ прекрасными копіями съ знаменитыхъ картинъ Итальянской школы, которыя онъ производилъ по порученію покойной Императрицы Елисаветы Алексѣевны.

160. Портретъ Аретино.
— Копія; см. *Ванъ Дэйкъ*; одна изъ лучшихъ копированныхъ картинъ этого рода, имѣющихся въ Академіи.

487. Голова Спасителя въ терновомъ вѣнцѣ;
— Копія.

651. Божественная ночь:
— Рождество Христово; весьма уважаемая копія; см. *Корреджіо*.

68. Богоматерь съ предвѣчнымъ младенцемъ; имъ предстоятъ Св. Сикстъ и Св. Варвара:
— Мадонна Дрезденская; копія; см. *Рафаэль*.

БРЭГЕЛЬ.

Авраамъ Брэгель, живописецъ Голландской школы XVII столѣтія. Пріобрѣлъ извѣстность хорошимъ колоритомъ и вѣрностью живописи плодовъ и цвѣтовъ.

340. Плоды.

БРІОСКИ.

Академикъ, образовался внѣ Академіи; живопись его отличается довольно пріятной манерой.

99. Каинъ, убійца Авеля;
— Небольшая академическая фигура.

БРУНИ.

Ѳедоръ Антоновичъ Бруни, бывшій питомецъ Академіи; нынѣ профессоръ исторической живописи. По окончаніи Академическаго курса онъ отправился въ Италію и вскорѣ заслужилъ тамъ извѣстность своими произведеніями, изъ числа которыхъ особенно замѣчательны: *Св. Фамилія*, для кн. Н. С. Гагарина; *Св. Цецилія*, для кн. Касаткиной; *Св. Іоаннъ Креститель*, грудное изображеніе, находящееся у А. М. Мордвинова; *Свиданіе Тасса съ сестрой своей*; копія съ *Геліодора* Рафаэля; *Вакханка*, помѣщенная въ эрмитажѣ; *Пробужденіе Грацій*, для кн. Гагарина; *Спящая Нимфа*; *Спаситель; Богоматерь*, находится у Государя Наслѣдника; *Моленіе о чашѣ*, находится въ Академіи; портреты: *княгини Зенаиды Александровны Волконской*, въ ростъ; *Баронессы Меллеръ-Закомельской*, въ ростъ; картонъ: *Крещеніе Ольги*. Получивъ званіе Академика за картину, изображающую *Смерть Камиллы, сестры Горація*, и по прибытіи въ Россію, Ѳ. А. Бруни написалъ: образъ *Михаила Архангела* для церкви Павловскаго кадетскаго корпуса; *Четыре Евангелиста* для церкви Зимняго дворца; *Богоматерь съ предвѣчнымъ младенцемъ*, наход. у извѣстнаго любителя искуствъ Ѳ. И. Прянишникова; *Св. Царица Александра* и *св. Великомученица Екатерина*, *Тайная вечеря* — для церкви Св. Екатерины въ Царскомъ селѣ; копія съ *Мадонны d'Alba* для Государыни Императрицы.

Во всѣхъ этихъ работахъ Ѳ. А. Бруни обнаружилъ въ высшей степени замѣчательное дарованіе, познаніе искуства и направленіе къ самобытности. Контуры его отличаются смѣлою свободою и огнемъ, группировка фигуръ производится внѣ вліянія условныхъ правилъ, но относительно выраженія въ картинахъ Ѳ. А. Бруни, должно сказать, что оно не рѣдко ограничивается характерностью частей, и трогаетъ поверхность, не достигая глубины источника чувства и мысли, которыя одни озаряютъ жизнію видимый образъ человѣка. Что касается до живописи и освѣщенія, то въ произведеніяхъ чисто эффектныхъ, гдѣ художникъ много можетъ надѣяться на оптическія средства, г. Бруни уступаетъ немногимъ.

1. Смерть Камиллы отъ руки Горація;
— большая картина,—принадлежитъ къ числу лучшихъ произведеній Русской школы.

66. **Воздвиженіе Моисеемъ мѣднаго змѣя въ пустынѣ;**
— громадное произведеніе, первая въ Академіи картина по величинѣ. Эффекта, движенія, огня, сценъ, чувства, соображеній, таланта, выраженія—здѣсь бездна; трудъ колоссальный. Оцѣнить его можно только долговременнымъ изученіемъ по частямъ; въ нихъ есть сокровища; но общая мысль композиціи и главное исполненіе, — они видны. Душа скорбитъ общимъ страданіемъ и жаждетъ чуда избавленія.

456. **Торжество Галатеи;**
— копія; см: Рафаэль.
458. **Изгнаніе Геліодора изъ храма;**
— копія; см: Рафаэль.

506. **Моленіе о чашѣ,**
— довольно большое оригинальное произведеніе, отличающееся прекраснымъ эффектомъ и истиной выраженія скорби Спасителя, котораго лице, изнуренное душевнымъ страданіемъ, озаряется свѣтомъ, исходящимъ отъ видѣнія чаши.

БРЮЛОВЪ.

Александръ Павловичъ Брюловъ, профессоръ архитектуры, бывшій питомецъ Академіи, принадлежитъ къ числу первыхъ по достоинству русскихъ архитекторовъ. Прекрасный рисовальщикъ, отличный орнаментистъ, хорошій практикъ, онъ пріобрѣлъ обширную извѣстность своими многочисленными работами, въ которыхъ обнаружилъ необыкновенный вкусъ, глубокое соображеніе, большія хозяйственныя свѣдѣнія, познаніе удобствъ, рѣдкую изобрѣтательность. Одаренный живымъ и богатымъ воображеніемъ, онъ напиталъ его широкимъ изученіемъ классическаго искуства, не пренебрегая ни которою изъ его отраслей, а путешествія его по Европѣ доставили ему средства пріобрѣсти много практическихъ свѣдѣній. Работы его весьма многочисленны и разнообразны. Главнѣйшими изъ нихъ были: отдѣлка Зимняго дворца, Пулковская обсерваторія, церкви: готическая Парголовская, и Лютеранская на Невскомъ проспектѣ; Михайловскій театръ, Гвардейскій штабъ и проч.

⁂ Проэктъ собора.
— Программа на званіе профессора.

БРЮЛОВЪ.

Карлъ Павловичъ Брюловъ, бывшій питомецъ Академіи, нынѣ профессоръ исторической живописи. Еще самыя первыя работы его предвѣщали хорошаго художника, но конечно ни кто не подозрѣвалъ той степени, до которой возвысили въ послѣдствіи его дарованія. Ходъ ихъ развитія и усовершенствованія имѣлъ свою послѣдовательность, но онъ совершался не передъ глазами нашего общества. Италія была первымъ и настоящимъ поприщемъ, на которомъ возмужали въ трудахъ его способности. Нѣкоторыя присланныя имъ оттуда произведенія, и особенно превосходная копія съ Рафаэлевой Аѳинской школы уже успѣли поставить его высоко въ художественномъ мірѣ; но число цѣнившихъ Брюлова прямо по достоинству было весьма ограничено. Извѣстность артиста еще не переходила на степень знаменитости; силу его способностей относили къ разряду замѣчательныхъ дарованій; — и вдругъ однимъ шагомъ онъ далеко отдѣлился отъ круга своихъ сотоварищей по искуству и сталъ на ту высоту, куда достигать суждено немногимъ счастливцамъ. Этотъ шагъ былъ имъ сдѣланъ картиною «Послѣдній день Помпеи». Въ этомъ произведеніи онъ разомъ выразилъ не только высшее искуство мастера въ технической части своего дѣла, но могущественную мыслительность, силу воображенія и разнообразіе познаній. Въ немъ краснорѣчиво начертано не одно исполненіе художественной задачи; но можно сказать цѣлая теорія, огромный трактатъ, заключающій въ себѣ философію и практику искуства: такъ видны въ картинѣ личныя убѣжденія художника и характеръ его взгляда. Такого рода явленіе совершилось тѣмъ болѣе поразительно, что вообще всѣ съ довольно давней поры привыкли видѣть искуство въ одной и той же колеѣ, какъ вдругъ явилась его громадная картина съ неотразимою и убѣждающей силой впечатлѣнія, которое, конечно, живо начертано въ воображеніи читающихъ эти строки. Вліяніе Брюлова на Русскую живопись утвердилось. Слѣдовательно, картина «Послѣдній день Помпеи» можетъ быть разсматриваема, какъ полное выраженіе понятій К. П. Брюлова объ искуствѣ въ извѣстное время и должна служить исходною точкой всѣхъ объ немъ сужденій. Здѣсь любо-

пытно упомянуть о тѣхъ изъ нихъ, которыя приняты многими художниками и цѣнителями. Большою частію онѣ заключаются въ томъ, что рисунокъ К. П. Брюлова не имѣетъ античнаго совершенства и строгости, что въ его живописи нѣтъ настоящей карнаціи, что въ выраженіи головъ онъ еще не возвышается до идеала, что въ сочиненіи и расположеніи фигуръ и группъ онъ не руководствуется единствомъ массъ и ихъ постепенности. Всѣ эти мнѣнія обнаруживаютъ въ ихъ послѣдователяхъ весьма похвальное уваженіе къ правиламъ первоклассныхъ мастеровъ, но не могутъ имѣть ничего общаго съ рисункомъ, живописью и сочиненіемъ К. П. Брюлова. Обратите вниманіе на каждую изъ его фигуръ. Между ними вы найдете всевозможное разнообразіе возрастовъ, состояній и пола. Есть ли хоть въ одной изъ нихъ хотя малѣйшій характеръ, который бы наводилъ на мысль, что художникъ желалъ изобразить въ одной идеалъ юноши, въ другой идеалъ старца, въ третьей идеалъ красавицы? и т. д. Нигдѣ этого не видно; напротивъ, каждая фигура есть явное доказательство, что Брюловъ даже избѣгаетъ всего того, что малѣйше могло походить на типичность изображенія. Не Аполлоновъ, не Антиноевъ хотѣлъ онъ представить, но изображалъ природу во всей ея неизъисканной прелести. И онъ достигъ своей цѣли. Въ картинѣ его видны не фигуры, но люди. Что касается до мнѣнія, будто въ живописи Брюлова нѣтъ настоящей карнаціи, то должно замѣтить, что поводомъ къ такому заключенію служитъ часто употребляемый художникомъ сильный манеръ освѣщенія, который даетъ предметамъ чрезвычайную рельефность, но изобиліемъ свѣта на однихъ частяхъ и отраженіями въ полутонахъ дѣйствительно, и весьма естественно, производитъ разницу съ прямымъ освѣщеніемъ. О карнаціи же старыхъ картинъ, получившихъ особенный нерукотворный характеръ отъ времени, и наводящихъ иныхъ на сравненія съ Брюловымъ, было бы здѣсь странно и говорить. — Изъ всего этого видно, что отсутствіе требуемыхъ условій въ картинѣ Брюлова не только несоставляетъ недостатка, но даже первое его достоинство: въ ней, для изображенія природы, онъ избралъ ее же своимъ образцомъ. Того требовала мысль его созданія. Всѣ же остальныя требованія относительно идеальности выраженія и формъ пали сами собой, когда оставивъ земное земному, творческая мысль Брюлова перенесла на холстъ видѣнія инаго міра. Слишкомъ трудно, если только возможно, передавать словомъ тѣ достоинства художника—творца, которыя со временемъ должны пріять силу закона, составить украшеніе вѣка и славу страны. Достаточно упомянуть, что знаменитѣйшіе главы Европейской живописи въ самой блестящей порѣ своего развитія представляли всегда болѣе или менѣе одностороннія достоинства. Кому неизвѣстно, что Рафаэль не отличался колоритомъ, Корреджіо рисункомъ, Микель Анджело естественностію, Рубенсъ простотою и т. д., тогда какъ въ развитіи Карла Брюлова видно во всемъ изумительное согласіе: его сочиненіе, рисунокъ, живопись, освѣщеніе, стиль, все идетъ объ руку, въ строгой соотвѣтственности и подчиненности его генію. Ко всему этому должно еще присовокупить цѣлую будущность зрѣлости таланта, той эпохи, которая возводитъ художника на высшую степень развитія его способностей, хотя иногда и отемлетъ тотъ пылъ, тотъ избытокъ воображенія и чувствительности, изъ которыхъ проистекаютъ созданія обаятельныя по необыкновенной наивности, простотѣ вымысла, либо по безконечной нѣжности исполненія. Трудно опредѣлить, куда поведетъ его эта зрѣлость и означить граничную черту его успѣховъ. Кажется, есть одинъ общій законъ природы, по которому ограниченный глазъ требуетъ извѣстнаго пространства, какъ необходимаго условія, для того, чтобы созерцать какое нибудь огромное физическое явленіе. Не повторяется ли тоже самое передъ феноменами нравственнаго міра? Такъ или нѣтъ, но во всякомъ случаѣ мудрено предъузнать путь, прокладываемый геніемъ. Прогоритъ ли онъ, какъ одинокое свѣтило, въ лучахъ своего величія, или же какъ благотворный свѣтъ солнца сойдетъ и озаритъ собою темные тайники искуства? Кажется явленіе Брюлова въ этомъ отношеніи двояко; покрайней мѣрѣ, вотъ уже восьмой годъ со времени его возвращенія изъ Италіи, какъ характеръ преподаванія и общее направленіе, особенно молодыхъ талантовъ, измѣнилось во многомъ. Но о художникѣ еще нельзя вполнѣ судить по его вліянію на школу, потому что собственно школы всегда состоятъ подъ чьимъ нибудь и какимъ нибудь вліяніемъ: мѣрило его достоинствъ въ заслугахъ личныхъ.

448. Аѳинская школа;
— Превосходная копія; см. *Рафаэль*.

21. Іоаннъ Богословъ;
— см. *Доминикинъ*. Профессорская копія съ знаменитаго произведенія, изумляющаго глубиною выраженія вдохновеннаго юноши, во всемъ блескѣ божественной красоты. Прекрасный урокъ художникамъ.

669. Послѣдній день Помпеи,
— колоссальное изображеніе погибели несчастнаго города, проникнутое глубокою идеею, превосходно выраженною въ борьбѣ человѣка съ природой, его нравственныхъ силъ съ ея физическимъ и слѣпымъ могуществомъ;–высокая драма, въ которой всѣ чувства и страсти развиты съ изумительнымъ познаніемъ человѣческаго сердца; произведеніе, достойное стоять на ряду съ лучшими памятниками Европейской живописи.

⁂ Явленіе трехъ Ангеловъ Аврааму.
— Программа, писанная К. П. Брюловымъ на золотую медаль; отличается весьма чистымъ рисункомъ и пріятною кистью.

БРЮЛЛО.

Ѳ. П. Брюлло. Академикъ по части исторической живописи; занимается преимущественно писаніемъ образовъ, и т. п.

101. Спаситель въ темницѣ.
— На званіе Академика.

БУРГИНЬОНЪ.

Художникъ Римской школы XVII столѣтія, извѣстенъ своими произведеніями по части баталической живописи.

417. 418. 420. Кавалерійскія стычки,

— Три небольшія картины, замѣчательныя особенною силою и бойкостью кисти, доходящими до манерности.

БѢЛЬСКІЙ.

Живописецъ, бывшій питомецъ Академіи, извѣстенъ многими весьма хорошими копіями и портретами.

127. Св. Николай Міръ-Ликійскій.
139. Семейство живописца Антропова.
495. Голова Маріи Магдалины.

555. Испанецъ съ женою и ребенкомъ.
— Копія съ Ванъ-Дэйка.

517. Чадолюбіе.
— Копія съ Ванъ-Дэйка.

661. Паралитикъ;
— Копія; см. *Грезъ*.

ВАЗЫ:

Вазы древнія Этрусско-Греческія и найденныя въ Керчи и Силезіи, составляютъ весьма большую коллекцію, размѣщенную въ ротондѣ, № XVII, въ шкапахъ. Тутъ же находится собраніе различныхъ остатковъ древности изъ бронзы, мрамора и т. п.

ШКАПЫ:

№ 1, 2, 5, 9, 10, 14, 17, и 18:

Размѣщенныя въ этихъ шкапахъ вазы, числомъ до 1000, всѣ глиняныя, самыхъ разнообразныхъ видовъ, можно подраздѣлить на пять родовъ:

a. Вазы преимущественно круглыхъ формъ, черныя, съ красными изображеніями по черному полю.

b. Вазы такого же вида, сѣрыя и палевыя, съ черными изображеніями орнаментовъ, птицъ и т. п.

c. Вазы глиняныя свѣтлокрасныя, съ темнокрасными узорами.

d. Вазы, имѣющія формы цилиндрическія, съ длинными ножками, съ раструбистыми горлами и фигурными ручками; на нихъ изображенія сдѣланы въ видѣ барельефовъ, желтыя и бѣлыя по черному полю.

e. Вазы чорныя, въ которыхъ рисунки тоже чорные, съ бѣлыми просвѣтами, на красномъ полѣ.

ШКАПЫ:

№ 3, 4, 6, 7, 8. 11, 12, 13, 15, 16.

3-4. Вазы, найденныя въ гробницѣ близь Керчи, съ миѳологическими изображеніями, рисованными и выпуклыми, покрытыми бѣлою краскою; амфоры, чаши, сосуды разной величины и вида.

6. Три верхнія полки: разныя маленькія фигуры. Четвертая и пятая: металлическіе маленькіе барельефы; Медузины головки; особенно милъ небольшой барельефъ: Купидоны съ вазами. Внизу лежатъ разныя металлическія ручки, ящики, проволочныя цѣпи, копейные наконечники, петли, стрѣлы, гвозди и т. п.

7. Ваза съ красными рисунками по черному полю.

— Плоская круглая чаша съ черными фигурами по красному полю; нѣсколько подобныхъ же мелкихъ. Рогъ въ видѣ крокодила, обвившаго хвостомъ своимъ человѣка, и пр. Множество мелкихъ фигурокъ; изъ нихъ замѣчательны два изображенія Египетскихъ идольчиковъ съ іероглифами.

8. Множество самыхъ мельчайшихъ произведеній древняго искуства; въ трехъ верхнихъ полкахъ: статуйки Цереры, Меркурія, лежащаго Купидона, Венеры, Геркулеса, Египетскаго божества, бойцевъ, орловъ, вазочекъ, собачекъ, львовъ, попугая, кабана и т. п.

11. Три верхнія полки заняты множествомъ мелкихъ лампъ; между ними есть четыре маленькихъ идольчика, покрытые надписями; четвертая полка заставлена рогами для питья, сдѣланными въ видѣ головъ лошадей, овецъ и т. п. На пятой помѣщенъ весьма милый по легкости формы сосудъ; въ низу находится собраніе древнихъ мужскихъ и женскихъ небольшихъ головъ.

12. Древній стеклянный сосудъ съ крышкою и ручками; слезники, небольшой изъ синяго стекла сосудъ; нѣсколько нитокъ бусъ изъ янтаря, стекла, и позолоченыхъ; чашечки изъ голубаго стекла; разныя мелкія статуи изъ мѣди, на мраморныхъ пьедестальчикахъ: гидра, группа трехъ грызущихся львовъ. Сосудъ изъ неполированнаго мрамора; большая черная ваза съ красными рисунками.

13. Разныя мелкія произведенія изъ мрамора: сидящія на поджатыхъ ногахъ маленькія фигуры съ раковидными крыльями; изображенія крылатыхъ сфинксовъ съ женскими головами; нѣсколько треугольныхъ барельефовъ съ изображеніями крылатыхъ чудовищъ; множество мелкихъ статуй.

15. Плоскія чаши, свѣтильники, голуби, изваянія разныхъ животныхъ и т. п.

16. Разнаго рода мраморные остатки: крылатые сфинксы, статуйки животныхъ; рога въ видѣ головъ оленей; сосуды прелестныхъ формъ; прекрасное изваяніе собачки, и другія древности. О прочихъ вазахъ, новѣйшихъ и древнихъ,–указано въ ст. *Ваяніе*.

ВАЛЕРІАНИ.

Джузеппо Валеріани былъ вызванъ въ Россію въ 1742 году, и оставался здѣсь до своей кончины въ 1761. Имъ расписаны плафоны въ Царскосельскомъ и Петергофскомъ дворцахъ, и показываютъ въ немъ хорошія познанія перспективы и свободную кисть.

606. Богоматерь съ предвѣчнымъ младенцемъ, славимые ангелами.
— Копія съ Солимены.

ВАНЪ-ДЕРЪ-ВЕЛЬДЪ.

Ванъ-деръ-Вельдъ, Голландскій пейзажистъ XVIII столѣтія, замѣчателенъ свободою кисти и вѣрностію тоновъ.

229. Буря.
— Небольшой пейзажъ; не имѣетъ естественнаго колорита; но писанъ хорошо.

ВАНЪ-ДЕРЪ-ГЕЛЬСТЪ.

Ванъ-деръ-Гельстъ, живописецъ Голландской школы XVII столѣтія, отличается мастерскимъ и необыкновенно тщательнымъ выполненіемъ одеждъ, тканей, металловъ и прочихъ принадлежностей портретовъ, ихъ сходствомъ и вѣрностію колорита.

528. Портретъ мущины.
— Живъ, естественъ, выразителенъ.

ВАНЪ-ДЕРЪ-НЕЕРЪ.

Ванъ-деръ-Нееръ, Голландскій пейзажистъ XVII столѣтія, съ рѣдкимъ иску-

ствомъ писалъ ночные эффекты и лунныя освѣщенія.

421. Ночь.
— Пейзажъ.

ВАНЪ-ДЭЙКЪ.

Антоній Ванъ-Дэйкъ, Голландскій живописецъ XVII столѣтія, одинъ изъ первѣйшихъ въ мірѣ портретистовъ, прославившійся изумительною силою колорита, глубиною освѣщенія и превосходными характерами головъ.

555. Испанецъ съ женой и ребенкомъ.
— Копировалъ *Бѣльскій.*

562. Испанецъ.
— Копировалъ *Кипренскій;* отличается сильною и густою живописью.

517. Чадолюбіе.
— Копировалъ *Бѣльскій*; имѣетъ красноватый тонъ.

ВАНЪ-ДЕРЪ-МЕЛЕНЪ.

Ванъ-деръ-Меленъ, Голландской школы XVII столѣтія, отличный баталическій живописецъ. Его работы отличаются хорошимъ колоритомъ и вѣрностью.

279. Буря.
— Замѣчательна естественностью движенія неодушевленной природы.

565. Кавалькада.
— Фигуры отличаются особенною живостью.

ВАНЛОО.

Довольно хорошій Французскій живописецъ.

586. Сусанна.
— Нарисовано посредственно; живопись не имѣетъ эффекта, но свободна.

315. Богоматерь во славѣ.
— Эскизъ плафона; одноцвѣтный.

ВАРНЕКЪ.

Александръ Григорьевичь Варнекъ, профессоръ портретной живописи; бывшій питомцемъ Академіи и пансіонеромъ ея въ чужихъ краяхъ. Пріобрѣлъ извѣстность живописью портретовъ, изъ которыхъ лучшими считаются: п. графа *А. С. Строганова*, въ ростъ, Президента Академіи *А. Н. Оленина*, поколѣнный.

77. Портретъ,
— писанный художникомъ съ самаго себя, отличается прекраснымъ освѣщеніемъ, простотою и прозрачностью живописи.

ВАСИЛЬЕВЪ.

Тимофей Алексѣевичь Васильевъ, Совѣтникъ Академіи, пейзажный живописецъ; находился при посольствѣ въ Китаѣ вмѣстѣ съ Александровымъ.

86. Видъ города Селенгинска.
95. Видъ Николаевской пристани на р. Ангарѣ.
157. Пейзажъ.
— Первые два пейзажа сняты были имъ во время его поѣздки съ Головинымъ.

ВАСИЛЬЕВЪ.

Яковъ Андреевичь Васильевъ, Академикъ и бывшій воспитанникъ, съ успѣхомъ занимался живописью образовъ для разныхъ церквей.

81. Портретъ М. М. Иванова.

ВАСИЛЬЕВЪ.

М. Васильевъ, современникъ Ломоносова, работалъ искусно изъ мозаики.

394. Голова Старика.
— Весьма замѣчательное мозаичное произведеніе.

ВАЯНІЕ.

1 и 2 см: Нов. Статуи и проч.

ДРЕВНІЯ СТАТУИ:

3. Фавнъ, изъ Виллы Боргезе.
4. Венера моющаяся; изъ Лувра.

Отличается особенною прелестью движенія, миловидностью фигуры и общимъ сходствомъ со статуями того же рода.

5. Фавнъ игр. на свирѣли.
6. Фавнъ съ козленкомъ; изъ виллы Боргезе.
7. Аполлонъ; изъ виллы Людовизи.

Одно изъ образцовыхъ произведеній древности.

8. Аполлонъ Савроктонъ;

Замѣчателенъ свободою движенія и легкостью формъ.

9. Меркурій, пасущій стадо; изъ Флоренціи,

Свободный и легкій, вѣрный своему идеалу.

10. Флора Капитолійская.

Образецъ легкости и пріятности оположенія.

11. Полигимнія.
12. Купидонъ Лондонской.
13. Венера, изъ Таврич. дворца.
14. Венера, съ дельфиномъ, изъ виллы Медичи.

Повтореніе одного и того же типа, которымъ для всѣхъ этихъ произведеній служила Венера Медичи.

15. Купидонъ, натягив. лукъ; изъ Павловск. дворца.

Имѣетъ много общаго прекраснаго съ статуями того же рода.

16. 17. 18. Дочери Ніобы.

Три женскихъ статуи, которыя, по предположенію Кокереля, должны были составлять одно цѣлое съ извѣстною группой Ніобы съ дочерью № 37.

19. Церера или Надежда, изъ Зимняго дворца.
20. Камиллъ.
21. Старый селянинъ; изъ Таврич. дворца

Доказательство, что дряхлость не имѣетъ ничего привлекательнаго и въ созданіяхъ искуства.

22. Фавнъ, играющій на флейтѣ.
23 Бахусъ дитя.

Прекрасенъ по выполненію, но по идеи едва ли соотвѣтствуетъ своему предмету.

24. Гермафродитъ.

Лежащая статуя, отличающаяся юною полнотою и роскошью формъ. Она спитъ, но видно, что и во снѣ волнуется сладострастными грезами.

25. Египетскій левъ,
26. Египетскій левъ.

Вовсе не имѣютъ величія монументальнаго характера, который составляетъ необходимое условіе произведеній подобнаго рода.

27. Мальчикъ побѣдитель на Олимпійск. играхъ; изъ Капитолія.

Обращаетъ на себя вниманіе естественностью и особенностью положенія, которое столь рѣдко встрѣчается въ древнихъ статуяхъ.

28. Фигура юноши.
29. Геркулесъ горы Иды.
30. Торсъ Нептуна.

Три эти слѣпка сняты со статуй, принадлежавшихъ фронтону Парѳенона Аѳинскаго, и представляютъ памятники самой блистательной эпохи Греческаго ваянія.

31. Германикъ; изъ Версаля.

Образецъ правильности въ размѣрахъ, естественности въ положеніи и простоты въ композиціи.

32. Викторія.

Легкая, окриленная, но исполненная слишкомъ условно.

33. Электра и Орестъ.
34. Меркурій Эногоніоносъ (Лантино) изъ Ватикана, —

Полонъ естественности, красоты и жизни.

35. Мельпомена, наз. Юноною.
36. Умирающій варваръ.

Одно изъ лучшихъ произведеній древнихъ, имѣетъ нѣкоторые недостатки въ художественномъ выполненіи, но они вполнѣ выкупаются естественностью и силою выраженія фигуры, особенно лица, гдѣ живо отражается бореніе мужества съ страданіями, и огня страсти съ холодомъ кончины.

37. Ніобея съ дочерью.

Превосходная группа, въ которой самымъ благороднымъ и блистательнымъ образомъ выражено материнское сердце въ то мгновеніе, когда ни умоляющій взоръ, ни нѣмая горесть, ни защита слабой руки не могутъ спасти любимый предметъ ея отъ стрѣлъ раздраженныхъ божествъ.

38. Сынъ Ніобеи, павшій мечебоецъ,

Относится къ той же группѣ.

39. Аполлонъ Бельведерскій.

Превознесенный похвалами Винкельмана и Менгса надъ всѣмъ тѣмъ, что оставила намъ древность, есть дѣйствительно одно изъ превосходнѣйшихъ произведеній классическаго искуства. Необыкновенное благородство, чистота контуровъ, свобода позы, божественность выраженія лица и величавость характера всей фигуры суть неотъемлемыя ея достоинства. Но многіе находятъ въ ней нѣкоторыя несовершенства и считаютъ ее копією съ другой древнѣйшей, болѣе совершенной и не сохранившейся статуи, въ которой они подозрѣваютъ большую простоту и отсутствіе театральности положенія.

40. Венера съ Амуромъ.

41. Неизв. фигура.

42. Антиной; изъ Капитолія. —

Совершеннѣйшая изъ древнихъ статуй этого рода, въ отношеніи нѣжности и естественности тѣла.

43. Кулачный боецъ.

Небольшая статуя, отличающаяся пропорціональностью частей и чистотою формъ.

44. Дисковалъ.

45. Рѣка.

46. Торсъ, изъ Лондона.

47. Венера моющаяся; изъ Ватикана; —

Одна изъ прелестнѣйшихъ фигуръ этой богини.

48. Центавръ Греческій; изъ Капитолія; —

Горделивое и величавое созданіе, носящее на себѣ явный слѣдъ самобытности и силы творческаго генія Грековъ.

49. Тиверій.

50. Фавнъ Барберинскій.

51. Сынъ Ніобы, изъ виллы Медичи.

52. Муза Каллiопа.

53. Агриппина.

54. Мальчикъ съ уткою.

55. Молодой Силенъ; изъ Таврич. Дворца.

56. Терпсихора.

57. Ганимедъ, изъ виллы Медичи.

58. Купидонъ, изъ Капитолія.

59. Мельпомена.

60. Купидонъ Парижскій.

61. Ваза.

62. Купидонъ.

63. Муза Талія.

64. Амуръ и Психея, —

Группа восхитительная по мысли и общему положенію фигуръ, но исполненіе ихъ слишкомъ условно.

65. Аполлонъ и Панъ; изъ виллы Людовизи,

66. Эвтерпа.

67. Фавнъ, игр. на проторахъ; изъ Флоренціи; —

Живое, веселое изображеніе лѣснаго божества Римлянъ. Оно было найдено разбитое, и голова статуи съ обѣими руками придѣланы знаменитымъ Микель-Анджело.

68. Орестъ и Пиладъ съ Электрою; изъ Испаніи.

69. Эрато.

70. Эрато.

71. Ваза Медичи.

72. М. Талія; изъ Павловскаго дворца.

73. М. Талія.

74. Венера Каллипигія; —

Одно изъ наиболѣе роскошныхъ изображеній, этой «матери упоеній» древности.

75. Венера Медичи, —

Прелестнѣйшее созданіе Греческаго рѣзца и превосходнѣйшее изъ всѣхъ изображеній богини Любви. Предполагаютъ, что она представлена здѣсь въ минуту своего рожденія, когда она вышла изъ пѣны волнъ океана, во всей божественности своего миѳическаго сладострастія. Нѣжныя похожденія этой любезной богини вполнѣ оправдываютъ очаровательный и чисто соблазнительный характеръ, какой приданъ ея изображенію. Впрочемъ, должно замѣтить, она не всегда бывала только прелестницей. Въ преданіяхъ Греческой миѳологіи иногда она облекается совершенно въ иной характеръ, какъ матерь Амура, великая богиня жизни, одушевившей вселенную, какъ предсозданница самыхъ боговъ и нѣкогда покровительница Юпитера. Но собственно въ этой статуѣ каждому не трудно узнать очаровательную небожительницу, которую при самомъ рожде-

ніи окружили Граціи, Игры и Смѣхи, и которая на горнихъ высотахъ Олимпа вдохнула страсть всѣмъ богамъ, а на землѣ пріяла отъ древняго міра въ жертву голубей, мирты и розы.

76. Кентавръ, побѣжденный Амуромъ,

— по мнѣнію иныхъ, геніемъ Бахуса.

77. Муза Талія.

78. Фаунъ Россо, съ козломъ; изъ Капитолія.

79. Борцы, дѣти Ніобы,

Группа весьма замѣчательная силою исполненія и знаніемъ анатоміи, хотя общее положеніе фигуръ могло бы быть несравненно изящнѣе.

80. Муза Кліо.

81. Моющаяся Нимфа. —

Произведеніе весьма сходное со статуей моющейся Венеры.

82. Минерва.

83. Муза Уранія.

84. Греческой философъ.

85. Скифъ, натачивающій ножъ на Марсіаса, изъ виллы Медичи; —

Полонъ выраженія и естественности.

86. Торсъ Бельведерскій.

Считается высшей степени образцовымъ произведеніемъ древняго ваянія относительно нѣжности лѣпки и изумительной естественности тѣла, которая кажется дышетъ подъ своею недвижною оболочкою. Микель-Анджело называлъ себя ученикомъ этого торса, и уже потерявъ въ старости зрѣніе, приходилъ осязать формы этого рѣдкаго, хотя не полнаго произведенія.

87 Марсъ съ купидономъ; изъ виллы Людовизи.

88. Гладіаторъ Боргезскій, —

Превосходное изображеніе героя въ полномъ развитіи и крѣпости силъ.

89. Лаокоонъ съ дѣтьми; изъ Ватикана; —

Превосходная группа изъ трехъ фигуръ, составляетъ драгоцѣннѣйшій остатокъ древняго ваянія; нѣтъ ни одного произведенія, въ которомъ бы нравственныя и физическія страданія были изображены столь глубоко и столь вѣрно; замѣчательно, что надъ исполненіемъ этихъ статуй трудились три Родосскихъ художника, Агезандръ, Полидоръ и Аѳенодоръ, и не смотря на то, сочиненіе и работа отличаются необыкновеннымъ единствомъ.

90. Венера Милосская.

Можетъ быть причислена къ лучшимъ изображеніямъ богини красоты.

91. Аполлонъ Бельведерскій.

92. Флора Фарнезская, —

Славится колоссальностью и вмѣстѣ съ тѣмъ неподражаемою легкостью, свободою и простотою одежды.

93. Аріадна сидящая, называемая Клеопатрою; изъ Ватикана.

При значительной сухости драпировки, замѣчательна простотою и благородствомъ стиля.

94. Геркулесъ Фарнесскій.

Представляетъ высочайшій идеалъ силы, покоящейся въ страшномъ сознаніи своего могущества. Нѣтъ сомнѣнія, что природа никогда не создавала въ такомъ развитіи мускульную систему человѣческаго тѣла; но согласіе всѣхъ частей въ этомъ колоссѣ столь вѣроподобно, что зритель вовсе не замѣчаетъ ихъ неестественности. Достоинство статуи поддерживается тѣмъ, что она есть типическое изображеніе, которому совершенно соотвѣтствуютъ подвиги полубога, прославленные въ древности. Торсъ этой статуи былъ открытъ въ термахъ Каракаллы, а ноги въ трехъ миляхъ далѣе; кисть же лѣвой руки не найдена вовсе.

95. Молодой Бахусъ, —

Цвѣтущій полнотою и силою формъ.

96. Мелеагръ.

Неотличается одинаковою изящностію всѣхъ частей, и вообще, можно сказать, статуя не даетъ понятія о знаменитомъ сподвижникѣ Геркулеса.

97 Арія и Петъ, —

Группа, замѣчательная ученымъ выполненіемъ и важностію стиля.

98. Силенъ съ Бахусомъ младенцемъ; изъ виллы Боргезе: —

Напоминаетъ колоссальное изваяніе Геркулеса, но не имѣетъ того же достоинства.

99. Менандръ.

100. Фаунъ, изъ Геркулана.

101. Меркурій отдыхающій.

102. Зенонъ стоикъ.

103. Геркулесъ дитя.

104. Собачка античная.

105. Античная собака.
106. Тоже.
107. Конная статуя Бальба; изъ Геркулана; —
Прекрасна истиною, свободою и простотою.
108. Аполлонъ.
109. Аполлонъ Бельведерскій.
110. Дисковержецъ.
111. Гладіаторъ.
112. Фигура молодаго человѣка.
113. Венера Милосская.
114. Амуръ и Психея.
115. Венера Каллипигія.
116. Геній.
117. Амуръ, натягивающій лукъ.
118. Голова Ахиллеса.
119. Голова Юноны.
120. Бахусъ съ Фауномъ.
121. Торсъ молодаго человѣка.
122. Геркулесъ и Омфала, мал. група.
123. Муза Талія.
124. Сынъ Ніобы.
125. Силенъ, мал. ст.
126. Женская фигура.
127. Фигура женщины.
128. Муза Эрато.
129. Аполлонъ Цитаредъ.
157. Гебея, мал. ст.
168. Геркулесъ.
171. Стрѣлецъ.
172. Мечебоецъ
173. Мечебоецъ, павшій на руку.
174. Мечебоецъ, павшій назадъ себя.
178. Павшій воинъ.
Всѣ эти четыре фигуры суть слѣпки со статуй, находившихся во фронтонѣ Эгинскаго храма и рѣзко отличаются древнимъ типическимъ стилемъ греческаго ваянія.
189. Бахусъ.
190. Геркулесъ.
191. Геркулесъ юноша.
197. Торсъ юноши.
199. Игія.
200. Молодой Бахусъ
201. Спящая Нимфа, Сатиръ и Купидонъ.
202. Нога изъ желтаго цвѣтнаго антику, съ пальцами изъ бѣлаго восточнаго алебастра.
— Нога изъ желтаго Африканскаго алебастра.

НОВѢЙШІЯ СТАТУИ И БЮСТЫ.

1. Императрица Екатерина II. *Гальбергъ.*
2. Бюстъ Государя Императора Николая I.
130. Фаунъ Марсій; *Козловскій.*
131. Прометей; *Гордѣевъ.*
132. Милонъ Кротонскій; *Фальконетъ.*
133. Бюстъ Его Пр. И. И. Шувалова.
134. Бюстъ Его Пр. И. И. Бецкаго.
135. Актеонъ; *Прокофьевъ.*
136. Мраморная голова Изиды; *Гальбергъ.*
137. Бюстъ Академика Шварца; *Шубинъ.*
138. Бюстъ Почетнаго Члена Академіи, г. Италинскаго; *Гальбергъ.*
139. Мраморная статуя Императрицы Екатерины II; *Шубинъ.*
140. Принятіе Христіанской религіи Великою Княгинею Ольгой; *А. Ивановъ.*
141. Парисъ; *Орловскій.*
142. Вѣра. *Мартосъ.*
143. Памятникъ Н. М. Карамзина. По идеи *Гальберга* исполн: *А. Ивановъ* и *Ставассеръ.*
144. Спящій Эндиміонъ. *Ѳ. Щедринъ.*
145. Ганимедъ. *Микель Анджело.*
146. Фаунъ съ Вакханкою. *Ѳ. Щедринъ.*
147. Купидонъ, сгибающій лукъ. *Сали.*
148. Діана. *Ѳ. Щедринъ.*
149. Б. проф. Глинки.

150 Б. ректора Акад. В. К. Шебуева, *Витали.*
151. Б. Дмитревскаго.
152. Б. ректора Акад. И. П. Мартоса. *Гете.*
153. Б. проф. Акад. К. П. Брюлова, *Витали.*
154. Б. проф. Акад. К. А. Тона. *Галлоти.*
155. Фаунъ; *Орловскій.*
156. Бюстъ Фальконета. *Г-жа Коллотъ.*
157. См. *статуи древнія*
158. Фаунъ съ козломъ; *Рамазановъ.*
159. Играющій въ городки; *А. Ивановъ.*
160. Рыбачекъ; *Ставассеръ.*
161. Пастухъ съ барашкомъ. *Козловскій.*
162. Венера; *Ѳ. Щедринъ.*
163. Актеонъ. *Мартосъ.*
164. Бахусъ. *Микель Анджело.*
165. Марсій, мал. ст. *Прокофьевъ.*
166. Рѣка, *Камберленъ.*
167. Юпитеръ. *Рашетъ;* м. с.
168. См. *статуи древнія.*
169. Ваза.
170. Надгробный барельефъ. *Анджело-Росси.*
171. Стрѣлецъ, древн. ст.
172. Мечебоецъ, др. ст.
173. Мечебоецъ павшій на руку.
174. Мечебоецъ, павшій назадъ себя.
175. Барельефъ съ купидонами, *Фламанъ.*
176. Меркурій сидящій, ст. изъ Виллы Боргезе.
177. Ваза.
178. Упавшій мечебоецъ. др. ст.
179. Психея. *Канова.*
180. Амуръ и Психея. *Канова;* группа.
181. Стыдливость. *Вестмакоттъ.*
182. Умирающій варваръ, древ. ст.
183. Венера Каллипигія, древ. ст.
184. Венера съ сосудомъ. *Сергель*
185. Наполеонъ Бонапарте; мраморная статуя; съ *Шоде*
186. Св. Бибіана. *Бернини.*
187. Нептунъ съ Тритономъ. *Бернини.*
188. Св. Екатерина. *Фламанъ.*
189. Бахусъ.
192. Голова Спасителя; *Торвальдсенъ.*
193. Памятн. Ландграф. Трубецкой.
194. Фиг. сидящая согнувшись; *Микель Анджело.*
195. Геркулесъ юноша, сидящ.
196. Барашекъ, приготовл. на закланіе.
197. Торсъ юноши: древн. ст.
198. Гр. Остерманъ Толстая; ст. *Торвальдсенъ*
199 — 202 см. *Древнія статуи I.*
203. Минерва съ геніемъ художествъ. *Козловскій.* Меркурій, м. с. Голова Аріадны.
204. Анатомич. фигур. м. Мал. Анат. лошадь. Анат. слѣдокъ и кисть. Спящее дитя.
205. Имп. Анна Іоанновна; бр. ст. *Гр. Растрелли.*
206. Статуэты: Марсъ. Нимфа съ Дельфиномъ. Венера съ Купид. Адонисъ. Амуръ и Психея. Венера съ Дельфиномъ; Бюстики: Калигулы и Нерона.
207. Голова Юпитера Олимпійскаго.
208. Голова Аякса.
209. б. Шиллера. *Даннекеръ.*
210. Панъ и Аполлонъ; группа изъ виллы Медичи.
211. б. Мартоса. *Вихманъ.*
212. б. Винкельмана. *Даннекеръ.*
213. б. Рафаэля Менгса. *Даннекеръ.*
214. б. Петра I. гр *Растрелли.*
215. Бюстъ Аретина.
216. Бюстъ Андрея Караччa.
217. » Тиціана.
218. » Микель Анджело.
219. Гос. Императора Николая I. *Раухъ.*

220. Гос. Наслѣдника Александра Николаевича. *Вихманъ.*
221. Гос. Великаго Князя Константина Николаевича. *Вихманъ*
222. Гос. Великаго Князя Николая Николаевича. *Вихманъ.*
223. Гос. Великой Княжны Маріи Николаевны. *Вихманъ.*
224. Гос. Великой Княжны Ольги Николаевны. *Вихманъ.*
225. Гос. Великой Княжны Александры Николаевны. *Вихманъ.*
226. Гос. Императрицы Маріи Феодоровны. *Гишаръ.*
227. Гос. Императора Александра I. *Гишаръ.*
228. Гос. Императрицы Елисаветы Алексѣевны. *Гишаръ.*
229 Гос. Вел. Кн. Екатерины Павловны *Гишаръ.*
230. Гос. Великаго Князя Константина Павловича. *Гишаръ.*
231. Бюстъ Кор. Шведск. Фридерики Доротеи Вильгельмины.
232. Слѣпокъ съ головы Ея Вел. Кор. Прусской, по кончинѣ ея.
233. Папы Льва X.
234. Людовика XIV.
235. Канцлера Оссолинскаго.
236. Кардинала Гозія.
237. Архіепископа Ласки.
238. Историка Длугоша.
239. Профес. Глоговскаго.
240. Сташица.
241. Спарги.
242. Домбровскаго.
243. Альбетранда.
244. Епископа Залужскаго.
245. Семіеновича.
246. Іезуита Сербіевскаго.
247. » Тильковскаго.
248. Астронома Коперника.

ГОЛОВЫ ДРЕВНІЯ.

249. Юпитеръ Олимпійскій.
250. Аяксъ.
251. Аполлонъ.
252. Юнона.
253. Минерва.
254. Венера.
255. Бахусъ.
256. Силенъ.
257. Фаунъ.
258. Геній.
259. Янусъ.
260. Геркулесъ.
261. Ахиллесъ.
262. Аяксъ.
263. Парисъ.
264. Гомеръ.
265. Солонъ.
266. Парразій.
267. Софоклъ.
268. Платонъ.
269. Сократъ.
270. Ираклитъ.
271. Эпикуръ.
272. Иппократъ.
273. Демосѳенъ.
274. Сенека.
275. Титъ Ливій.
276. Александръ Македонскій.
277. Брутъ.
278. Регулъ.
279. Сципіонъ.
280. Луцій-Веръ.
281. Антиной.
282. Тарквиній Калатинъ.
283. Птоломей Филадельфъ.
284. Силла.
285. Помпей.
286. Юлій Цесарь.
287. Тиверій, мальчикъ.
288. « »
289. Калигула.
290. Неронъ-дитя.
291. Адріанъ.
292. Маркъ Аврелій.
293. Каракалла.
294. Амазонка.
295. Аріадна.
296. Агриппина.
297. Попея.

298. Юлія Сабина.
299. Фаустина.
300. Домиція.
301. Голова мужская.
302. Головы женскія.

СТАТУЭТЫ.

303. Людовикъ Баварскій, Имп. Римскій.
304. Руппертъ, Имп. Римскій и Курф. Пфальцкій.
305. Карлъ XI, Король Шведскій, герц. Цвейбрюкенскій.
306. Карлъ XII, Король Шведскій, Герц. Цвейбрюкенскій.
307. Людвигъ Богатый.
308. Албрехтъ Мудрый, Герц. Баварскій.
309. Фридрихъ Мудрый.
310. Іоаннъ Вильгельмъ, Курф. Пфальцскій.
311. Албрехтъ IV. Г. Баварскій.
312. Отто, Герц. Баварскій.
313. Максимиліанъ, К. Баварскій.
314. Фридрихъ побѣдоносный, Кур. Пфальцкій.
315. Перуджино.
316. Рафаэль Санціо.
317. Леонардо да Винчи.
318. Микель Анджело.
319. Корреджіо.
320. Тиціанъ.
321. Доминикино.
322. Мазаччіо.
323. Франчіа.
324. Андрей дель Сарто.
325. Беллино.
326. Гирландайо.
327. Физоле.
328. Албертъ Дюреръ.
329. Гольбеэнъ.
330. Мартинъ Шенъ.
331. Гемлингъ.
332. Рубенсъ.
333. Ванъ Дэйкъ.
334. Ванъ Эйкъ.
335. Мурильо.
336. Веласкезъ.
337. Н. Пуссенъ.
338. Клодъ.

БАРЕЛЬЕФЫ ДРЕВНІЕ И ПР.

340. Слѣпки съ десяти метоповъ Аѳинскаго Парѳенона, изображающихъ битвы съ центаврами; находятся въ первой античной галлереѣ.
341. Барельефы Греческаго храма, сраженія Амазонокъ; Пятдесятъ пять слѣпковъ.
342. Барельефы Траяновой колон. Сорокъ слѣпковъ.
343. Главныя двери Флорентійской церкви.

Колоссальный слѣпокъ. Этотъ барельефъ, вдѣланный въ стѣну античной галлереи, состоитъ изъ двухъ половинъ; каждая обнесена рамой, украшенной изображеніями различныхъ фигуръ. Общій наличникъ двери покрытъ изваяніями плодовъ, цвѣтовъ, гирляндъ и т. п. На верху, по срединѣ наличника, сдѣланъ, въ видѣ замка, барельефный орелъ. Каждая половина двери подраздѣлена на пять барельефовъ въ рядъ одинъ надъ другимъ, въ видѣ филенокъ. На лѣвой половинѣ, считая барельефы съ верха, изображены:

a) Пребываніе праотцевъ нашихъ въ земномъ селеніи.
b) Явленіе Ангеловъ Аврааму.
c) Исторія Моисея.
d) Исторія Исаака.
e) Исторія Давида.

На правой половинѣ барельефы изображаютъ:

a) Сотвореніе Адама и Еввы.
b) Жертвоприношеніе.
c) Бракосочетаніе.
d) Исторія Іосифа.
e) Исторія Іисуса Навина.

Вообще всѣ барельефы весьма многосложны, и каждый состоитъ изъ нѣсколькихъ сценъ; но сочиненіе и работа замѣчательны во многихъ отношеніяхъ.

344. Эндиміонъ.

Слѣпокъ съ одного изъ замѣчательныхъ древнихъ барельефовъ, отличающійся постепенностію плановъ.

345. Персей, избавляющій Андромеду;

Слѣпокъ такого же рода какъ и предъидущій.
346. **Спящій Силенъ.**
Изъ мрамора.
347. **Спящее дитя.**
Весьма пріятное древнее произведеніе.
348. **Всадникъ.**
Мраморный древній обломокъ.
349. **Головы двухъ коней и торсъ человѣка;**
Обломокъ.
350. **Всадникъ и левъ;**
Часть древняго мраморнаго барельефа.
351. **Три нимфы;**
Древній обломокъ.
352 **Юпитеръ, Минерва и Юнона.**
Мраморный обломокъ.
353. **Побѣдитель быка;**
Весьма старый барельефъ.
354. **Жертвоприношеніе;**
тоже.
355. « » »
356. **Барельефы надгробные;**
Изъ мрамора; въ обломкахъ: на нихъ видны женскія фигуры; верхъ каждаго сдѣланъ въ видѣ обыкновенныхъ фронтоновъ на саркофагахъ.
357. **Частныя сцены:**
Пиршественные обряды; шесть барельефовъ.
358. **Слѣпокъ съ Розетскаго камня,** съ Греческими и Египетскими надписями, которыя дали средство доктору Юнгу и Шампольону сличить въ нихъ начертаніе одинакихъ собственныхъ именъ, и тѣмъ отыскать ключь къ опредѣленію Египетскихъ писменъ и уразумѣнію іероглифовъ.

Кромѣ исчисленныхъ здѣсь произведеній и остатковъ древняго ваянія въ залахъ Академіи, по разнымъ мѣстамъ и въ особыхъ шкапахъ находятся:
359. **Канопа;**
Гипсовый снимокъ.
360. **Гранитный маленькій сфинксъ.**
361. **Орелъ,**
Древней работы, круглое изображеніе.
362. **Маски,**
Мраморныя и въ слѣпкахъ съ древнихъ произведеній.
363. **Круглое блюдо,**
Съ изображеніемъ на нижней сторонѣ лица Медузы, а на внутренности дна собранія миѳологическихъ божествъ.
364. **Іисусъ предъ Пилатомъ,**
Барельефъ, рѣзанный изъ дерева.
365. **Помпейскій барельефъ,**
Обломокъ.
366. **Персепольскіе барельефы;**
Въ обломкахъ.
367. **Калишскій древній барельефъ,** на которомъ изображено совершеніе казни, посредствомъ особаго рода машины, довольно похожей на гильотину.
368. **Гранитные идолы,**
Принадлежащіе къ эпохѣ язычества Славянъ.
369. **Разные обломки** изображеній человѣка и животныхъ: головы, торсы, ручныя кисти, слѣдки и прочіе, въ значительномъ количествѣ.
Прочіе предметы, относящіеся до ваянія, какъ то вазы и тому подобное.— см. *Вазы* и *Утвари*.

ВЕКЛЕРЪ.

Академикъ, заслужилъ извѣстность прекрасными мозаичными работами.

386. **Вилла Рафаэля.**
Мозаичная копія съ небольшаго ландшафта, написаннаго Лебедевымъ, умершимъ въ Италіи. Вѣрность и возможная чистота контуровъ, сила, послѣдовательность и согласіе цвѣтовъ доведены въ немъ до удивительнаго совершенства: произведеніе, даже вблизи, кажется написаннымъ маслеными красками.

Вельдъ см. Ванъ-Деръ-Вельдъ.

ВЕНЕЦІЯНОВЪ.

Академикъ, образовался внѣ Академіи и первый ввелъ у насъ въ употребленіе живопись народныхъ сценъ, и т. п. Въ этомъ родѣ его работы находится въ Эрмитажѣ:
«Внутренность крестьянскаго овина.»
Академія имѣетъ:
88. **Портретъ бывшаго инспектора Академіи г. Гловачевскаго,** отличающійся необыкновеннымъ сходствомъ, хорошимъ рисункомъ и пріятною свѣжестью живописи.

ВЕЭНИКСЪ.

Живописецъ голландской школы XVII столѣтія. Рѣдкая точность и изящная

естественность въ изображеніяхъ, по живописи всѣхъ родовъ, ставятъ этаго художника въ число наиболѣе замѣчательныхъ представителей искуства въ сѣверной Европѣ. Основаніемъ его успѣховъ было глубокое изученіе природы, повѣряемое произведеніями перво-классныхъ мастеровъ.

197. Заяцъ и битыя птицы.

ВЕРНЕТЪ.

Іосифъ Вернетъ, знаменитый Французскій пейзажистъ, составившій себѣ обширную извѣстность легкостью и быстротою работы; въ отношеніи достоинствъ чисто художественныхъ, онъ замѣчателенъ удачнымъ выборомъ пунктовъ, часто превосходнымъ освѣщеніемъ и иногда отличнымъ колоритомъ. Въ характерѣ своихъ произведеній онъ до крайности разнообразенъ, хотя писалъ преимущественно морскіе виды. Его закаты и восходы солнца, его лунныя освѣщенія и случайные еффекты представляютъ хорошій предметъ для изученія, которое, однакожъ, можетъ принесть хорошіе плоды не иначе, какъ при сравненіи и повѣркѣ съ природою и работами лучшихъ Голландскихъ и Фламандскихъ пейзажистовъ. Чтобъ быть вполнѣ великимъ художникомъ, Вернету недоставало именно тѣхъ качествъ, которыми блистаетъ дарованіе нашего М. Н. Воробьева.

273. Внутренность сада.
275. Внутренній видъ сада.
— Обѣ эти картины имѣютъ отчасти декораціонный манеръ, и по предмету своему вовсе несоотвѣтствуютъ характеру дарованія Вернета.

274. Буря;
Одно изъ наиболѣе слабыхъ его произведеній.

597. Видъ пристани при лунномъ свѣтѣ;
— Общее этой картины прекрасно: но въ ней нѣтъ настоящей глубины и прозрачности воздуха.

599. Видъ пристани при захожденіи солнца;
— Прелестный пейзажъ, котораго исключительное достоинство заключается въ освѣщеніи, выполненномъ не въ совершенствѣ, но искусно усиленномъ противоположностью темныхъ мѣстъ съ свѣтлыми.

624. Кораблекрушеніе.
— Принадлежитъ къ тому роду произведеній, которыхъ несовершенства происходятъ отъ недостатковъ современнаго имъ вкуса и общаго направленія искуства.

ВЕРОНЕЗЪ.

Павелъ Веронезъ, Венеціянской школы XVI столѣтія, знаменитый колористъ. Всѣ работы этого художника показываютъ въ немъ неисчерпаемое богатство воображенія, чудесную легкость созданія, пылкость композиціи, выразительность характеровъ, естественность движеній и позъ, а главное — сочность, блескъ красокъ, и вообще роскошную и великолѣпную живопись. Свобода и твердость кисти его вполнѣ удивительны. Основный недостатокъ композиціи Веронеза состоитъ въ одеждахъ и околичностяхъ, которыя обнаруживаютъ совершенное отсутствіе сообразности съ временемъ и мѣстомъ.

1. Человѣкъ укрывающійся отъ порока въ объятія добродѣтели.
502. Женщина колеблющаяся между добродѣтелью и порокомъ.
— Два аллегорическія изображенія; первое въ видѣ мужчины между двумя женщинами; другое въ видѣ женщины между двумя мужчинами. Обѣ эти картины, изъ числа находящихся въ Академіи, могутъ служить отличнымъ образцомъ въ отношеніи естественности и простоты колорита.

505. Христосъ снятый со креста;
— Коп. *А. Ивановъ.* замѣчательно силою рельефа,
563. Іисусъ на бракѣ въ Канѣ Галилейской.
564. Поклоненіе Волхвовъ.
— Двѣ маленькія картины, вполнѣ показывающія пышный и цвѣтущій манеръ знаменитаго Венеціянца, его мастерскую накладку красокъ, живое и естественное выраженіе головъ, свободу движеній и удивительную рельеф-

ность фигуръ, изображенныхъ на свѣтломъ тонѣ зданій.

ВЕСТМАКОТТЪ.

Англійскій ваятель новѣйшаго времени, замѣчательный легкостью стиля и хорошею лѣпкою.

181. Невинность,
— круглая статуя.

ВИГИ.

Академикъ.

69. Велисарій съ проводникомъ;
— Полуфигуры; пріятной и тщательной работы.

ВИКЪ.

Ѳома Викъ, художникъ Голландской школы.

679. Вечеръ.
— Пейзажъ: на первомъ планѣ тѣнистое возвышеніе, за которое перегибается дорога; за этой темной массой даль догараетъ въ сіяніи заката; колоритъ картины весьма согласный.

683. Корчма;
— изъ подъ арки открывается перспектива строеній и, на лѣво, группа посѣтителей корчмы; живопись не имѣетъ ни чего блестящаго; но довольно сильна и эффектна.

ВИТАЛИ.

Профессоръ скульптуры, образовался внѣ Академіи. Изъ его многочисленныхъ работъ обращаютъ вниманіе: бюстъ Императора Александра I, для залы Московскаго дворянскаго собранія; барельефъ и четыре колоссальныя группы для воспитательнаго дома и ломбарда; фронтоны Исакіевскаго собора, и проч. Изобрѣтательности, навыку въ работѣ и постоянству въ трудолюбіи г. профессора мы одолжены большимъ числомъ хорошихъ произведеній.

150. Бюстъ ректора живописи В. К. Шебуева.

153. Бюстъ К. П. Брюлова.
— Подобныя работы составятъ въ послѣдствіи любопытное собраніе изображеній нашихъ художниковъ, драгоцѣнное по вѣрности сходства.

ВИХМАНЪ.

Скульпторъ, иностранецъ, пріѣзжавшій въ Россію изъ Пруссіи. Имъ исполнена прекрасная коллекція бюстовъ особъ Императорскаго дома, замѣчательная особеннымъ сходствомъ въ общемъ выраженіи головъ.

222. Бюстъ Государя Наслѣдника Александра Николаевича.
223. Б. В. Кн. Константина Николаевича.
224. Б. В. Кн. Николая Николаевича.
225. Б. В. Княженъ: Маріи Николаевны.
226. Ольги Николаевны.
227. Александры Николаевны.
211. Б. ректора И. П. Мартоса.

ВОИНОВЪ.

Михайло Ѳедоровичь Воиновъ, бывшій питомецъ и пансіонеръ Академіи. Имъ произведены находящіяся въ галлереяхъ двѣ копіи:

578. Святой Евангелистъ Іоаннъ;
— съ Доминикино.

399. Фортуна; съ Гвидо-Рени.

ВОЛКОВЪ.

Ѳедоръ Ивановичь Волковъ, бывшій пансіонеромъ въ чужихъ краяхъ и потомъ профессоромъ архитектуры при Академіи, можетъ быть причисленъ къ лучшимъ русскимъ зодчимъ. Практическихъ работъ его весьма немного и сверхъ того онѣ почти исключительно такого рода, что немогутъ относиться къ области изящнаго. Но его модели и проэкты заслуживаютъ особеннаго уваженія и показываютъ обширныя способности.

ВОЛКОВЪ.

Живописецъ, умершій за границею. Судя по его работѣ, можно бы было ожидать отъ него значительныхъ успѣховъ.

556. **Михаилъ Архангелъ;**
— Копія съ Гвидо-Рени; большая картина, отличающаяся плавностью рисунка, и нѣжностью живописи.

ВОЛЬТЕРРА.

Даніель Вольтерра, Италіянской художникъ XVI столѣтія. Онъ занимался ваяніемъ болѣе, нежели живописью, а потому его картины весьма рѣдки.

685. **Се человѣкъ;**
— Грудное изображеніе.

687. **Скорбящая Божія матерь.**
— Полуфигура.
Оба эти произведенія носятъ явной отпечатокъ сухости въ манерѣ и стилѣ; но по глубинѣ выраженія скорби, страданія, покорности и смиренія, по мягкости и прозрачности тѣней, принадлежатъ къ числу замѣчательныхъ работъ.

ВОРОБЬЕВЪ.

Максимъ Никифоровичъ Воробьевъ, профессоръ пейзажной живописи, бывшій питомецъ Академіи. Рѣдкія достоинства Воробьева, обнаруженныя имъ долговременными блистательными успѣхами на поприщѣ искуства, давно уже поставили его въ высшій разрядъ лучшихъ Европейскихъ художниковъ. Удивительная вѣрность природѣ, прелесть освѣщенія, точность перспективы и изумительная глубина воздуха въ картинахъ, — суть отличительныя качества его живописи. Вглядитесь въ его произведенія: какая въ нихъ полнота, сила, жизнь, одушевленіе! Какая прозрачность красокъ; какъ они насыщены свѣтомъ и теплотою; сколько въ тѣняхъ свѣжести и постепенности. Въ картинахъ г. профессора вы не найдете ни заученыхъ условныхъ эффектовъ, ни изысканнаго росположенія линій; его пейзажи не суть ученыя композиціи, въ родѣ Пуссеновскихъ; въ нихъ вы не встрѣтите того масштаба, который дозволилъ бы художнику показать мастерство въ изображеніи деталей. Онъ почти никогда не дѣлаетъ картины изъ одной группы деревъ, либо изъ пригорка съ развалинами и мостикомъ, переброшеннымъ черезъ потокъ; онъ понимаетъ иначе живопись ландшафтовъ,—и въ рамы своихъ пейзажей заключаетъ цѣлые города, цѣлые горизонты, какіе можетъ охватить глазъ человѣка. За то онъ и изображаетъ въ нихъ не только самые предметы но и видимыя ихъ разстоянія, и пишетъ какъ бы не столько красками, сколько воздухомъ: до такой степени прозрачности легкости и глубины достигаетъ его живопись. Достоинство выполненія возвышается у него всегда самымъ выборомъ предметовъ, которые, вполнѣ соотвѣтствуя характеру и силамъ художника, въ высшей степени обнаруживаютъ зрѣлую самобытность его дарованія. Вспомните его виды «Мертваго моря,» «Іерусалима,» «Константинополя.» Если вы хотя однажды видѣли ихъ, то, конечно, воспоминаніе о нихъ живо сохраняется въ вашей памяти, подобно тому впечатлѣнію, какое остается въ ней послѣ путешествія. Такъ вѣрно, такъ полно и глубоко уловленъ въ этихъ чудесныхъ картинахъ колоритъ мѣстности и характеръ страны. Здѣсь, на какихъ нибудь двухъ аршинахъ полотна, вмѣщаются обширныя панорамы; но не взирая на столь мелкій масштабъ, вы вовсе не замѣтите сухости, рѣзкости, сосредоточенности контуровъ, пестроты свѣтовъ и тѣней и, такъ сказать, сплошной нагроможденности предметовъ: вездѣ есть разстояніе, — и по мѣрѣ того, какъ вы всматриваетесь въ картину, эти разстоянія растутъ, расширяются, уходятъ, и дальніе планы въ ней кажутся не то чтобы неясно изображенными, но совершенно теряющимися въ отдаленіи. Зритель готовъ вѣрить несовершенству своего зрѣнія, подходитъ къ картинѣ ближе, и убѣждается, что его обманула волшебная кисть художника. Но глазъ нашъ болѣе или менѣе привыкъ къ обыкновеннымъ явленіямъ природы, и только послѣ ея возмущенія, послѣ бури, она, освѣженная, является въ сильнѣйшемъ блескѣ и прелести. Точно такова же и природа картинъ М. Н. Воробьева. Въ нихъ она является въ самыхъ торжественныхъ образахъ. Видно, что художникъ не копировалъ ее безусловно, но уловивъ минуту, въ которую она является наиболѣе очаровательною, онъ умѣетъ долго хранить ея образъ въ своей душѣ, дабы потомъ передать его полотну во всей свѣжести и красотѣ жизни. Но откуда художникъ беретъ магическую власть одушевлять до такой степени краски? Взгляните на любую изъ нихъ:

что такое она? Какимъ же образомъ эта грубая краска таетъ и превращается въ прозрачнѣйшій воздухъ, въ цѣлую бездну эфира подъ его кистью? Это тайна художника; но не такая тайна, на которую можно взять привиллегію и съ успѣхомъ пустить ее въ ходъ; — нѣтъ, это тайна дарованія. Она въ поэтической душѣ художника-творца, въ глубинѣ его зоркаго глаза, въ инстинктивномъ навыкѣ руки, въ зиждительныхъ силахъ воображенія.... Воробьевъ пишетъ и чувствуетъ свою картину, какъ соловей поетъ и чувствуетъ свою пѣсню, съ тою однакоже разницею, что соловью стоитъ только родиться, а ему нужно было посвятить половину жизни тяжелой наукѣ. Ко всѣмъ этимъ достоинствамъ живописи почтеннаго профессора должно присовокупить еще необыкновенную естественность и простоту, съ какою онъ переводитъ на полотно изображенія видимыхъ предметовъ, чего рѣдко можно найти въ картинахъ лучшихъ новѣйшихъ пейзажистовъ. Всматриваясь въ ихъ произведенія, вы невольно убѣдитесь, что при блескѣ красокъ, глубинѣ тѣней, сильномъ эффектѣ и чрезвычайной оконченности работы, природа въ нихъ почти всегда кажется снятою въ уменьшительное стекло. Подобнаго недостатка никогда не встрѣчается въ ландшафтахъ нашего художника.... Мягкость его манеры, или вѣрнѣе сказать, отсутствіе всякой манеры приближаетъ его произведенія къ степени совершенства въ сходствѣ съ природою, въ точности блеска и жизни колорита, въ глубинѣ освѣщенія и всѣхъ его градацій, въ неизъяснимой прелести общаго характера. Удобство размѣровъ и необыкновенная красота его лучшихъ пейзажей суть причины, по которымъ ни одного изъ нихъ нѣтъ въ Академіи: ими украшаются царскіе чертоги.

80. Видъ Казанскаго Собора.
— Произведеніе первой поры развивавшагося таланта и первой манеры знаменитаго пейзажиста.

ВОРОБЬЕВЪ.

С. Воробьевъ, пейзажистъ, пансіонеръ Академіи въ Италіи. Отличительною чертою его дарованія должно почесть наблюдательность, которая видна почти во всѣхъ его трудахъ. Онъ не спѣшитъ дѣлаться мастеромъ и изучаетъ свой предметъ совѣстливо и съ тою любовью, которая преодолеваетъ самыя большія преграды. Работа его замѣчательна чистотою, тщательностію, нѣжнымъ вкусомъ, и когда рука его вполнѣ освоится съ кистью, то мы будемъ имѣть со временемъ еще отличнаго художника.

ВОРОНИХИНЪ.

Бывшій профессоръ архитектуры, образовался внѣ Академіи и путешествовалъ по Европѣ на счетъ графа Строганова. Онъ заслужилъ почетное имя въ исторіи искуствъ въ Россіи рѣдкими способностями и познаніями, которыя обнаружилъ въ построенныхъ имъ: Казанскомъ соборѣ, Горномъ корпусѣ, дачѣ гр. Строганова, въ отдѣлкѣ и украшеніи дворцовъ и частныхъ жилищъ, и въ другихъ зданіяхъ. Кромѣ того онъ занимался живописью, и въ этомъ родѣ его работы здѣсь находится:

97. Видъ дачи графа Строганова.
—Картина, писанная масляными красками.

ВЬЕНЪ.

Французскій живописецъ.

491. Голова Минервы,
— Написана весьма чисто и пріятно, но въ живописи этого художника нѣтъ ни настоящей силы, ни живости колорита.

ГАБЕРЦЕТТЕЛЬ.

Академикъ и бывшій воспитанникъ Академіи. Изъ его работъ здѣсь находится:

667. Преображеніе,
— довольно хорошая копія съ знаменитой картины Рафаэля.

ГАЙВАЗОВСКІЙ.

Пансіонеръ Академіи въ чужихъ краяхъ, по пейзажной живописи. Быстрые успѣхи г. Гайвазовскаго, еще до окончанія Академическаго курса, уже давно обратили на него вниманіе публики и любителей художествъ. Смѣлые эффекты, бойкая кисть, удачный выборъ предметовъ, новость въ манерѣ, вполнѣ нравятся большинству; но можно не безъ

основанія сказать, что молодой художникъ напрасно пренебрегаетъ простотою стиля и увлекается манерностью иностранныхъ акварелистовъ. Впрочемъ, дарованіе г. Гайвазовскаго, будучи еще только въ первой порѣ своего развитія, по мѣрѣ его занятій непремѣнно пойдетъ впередъ и сброситъ съ себя недостатки, неразлучные съ пылкостью молодаго воображенія и нетерпѣливостью самобытнаго дарованія. Особенно полезно для него будетъ, если онъ оставитъ манеръ схватывать одни общіе тоны, общія массы и эффекты изображаемыхъ предметовъ и обратитъ на детальное выполненіе такое же вниманіе, съ какимъ работалъ Сильвестръ Щедринъ свои ландшафты. Въ такомъ случаѣ успѣхи художника будутъ прочны, долговременны и принесутъ роскошные плоды; въ надеждѣ чего намъ остается желать только того, чтобы г. Гайвазовскій неизмѣнно имѣлъ въ сознаніи своихъ способностей силу, неувлекаться обольщеніями мелкихъ успѣховъ, но ясно видѣть передъ собою цѣль, къ которой стремились и стремятся великіе художники. Исполненныя имъ въ 1840 г. по Высочайшему повелѣнію картины: *Десантъ Русскаго отряда при занятіи долины Субаши*, и *Видъ Севастополя;* также какъ Крымскіе виды: *Буря*, *Туманъ надъ моремъ*, два вида *города Ѳеодосіи*; написанные въ Римѣ: *Неаполитанская ночь*, *Буря*, *Хаосъ* и виды *береговъ Неаполитанскаго залива*, присланные на нынѣшнюю выставку, если не подтверждаютъ, то оправдываютъ въ большей или меньшей степени наши надежды на его успѣхъ и справедливость желанія большаго въ немъ совершенства.

ГАККЕРТЪ.

Янъ Гаккертъ, Голландскій пейзажистъ прошедшаго столѣтія, особенно замѣчателенъ для насъ въ томъ отношеніи, что ему было поручено изображеніе знаменитаго подвига гр. Орлова: Сожженіе Турецкаго флота при Чесмѣ. Вѣроятно наши читатели имѣли случай видѣть эти картины въ одной изъ залъ большаго дворца въ Петергофѣ. Достаточная вѣрность природѣ, тщательность отдѣлки, пріятное освѣщеніе и не рѣдко эффектъ, — отличаютъ его работу.

570. Закатъ солнца,
—одно изъ лучшихъ произведеній Гаккерта, привлекаетъ прелестью изображенной мѣстности и изящнымъ освѣщеніемъ

571. 573. 574. Три пейзажа,
— довольно обыкновеннаго достоинства и интереса.

640. Водопадъ дель Мармара.

645. Тивольскій водопадъ.

Два замѣчательныя произведенія; въ первомъ глубина картина занята почти до верха скалистымъ обрывомъ; съ него летитъ водопадъ и разбивается внизу на первомъ планѣ въ брызги и волны между каменьевъ; влажная пыль застилаетъ весь низъ; вверху, на скалѣ, виднѣется зелень. Все это произведеніе исполнено съ особенною тщательностію, которая доходитъ даже до сухости, а отсутствіе на первомъ планѣ особенныхъ массъ или фигуръ лишаетъ каскадъ настоящаго масштаба, и самое освѣщеніе большаго эффекта. Другая картина, въ художественномъ отношеніи, совершенно соотвѣтствуетъ первой.

ГАЛАКТІОНОВЪ.

Степанъ Филипповичъ Галактіоновъ, профессоръ пейзажнаго гравированія. Работы его чрезвычайно многочисленны и потому болѣе или менѣе всѣмъ извѣстны. Лучшею изъ нихъ безспорни должно почесть конченный нынѣ имъ прекрасный эстампъ съ Вернета «Павелъ и Виргинія». которому почтенный художникъ посвятилъ почти двѣнадцать лѣтъ своей жизни Въ отношеніи чистоты работы и опытности въ травленіи крѣпкой водкой С. Ф. Галактіоновъ долженъ быть поставленъ у насъ на первомъ мѣстѣ, а по нѣкоторымъ достоинствамъ упомянутаго эстампа можетъ быть включенъ въ число знаменитѣйшихъ въ Европѣ пейзажныхъ граверовъ, тѣмъ болѣе, что онъ вѣроятно не преминетъ со временемъ довести это произведеніе до возможнаго совершенства отдѣлкою и усиленіемъ нѣкоторыхъ частей эстампа. Къ чести г. профессора должно упомянуть, что эта работа произведена имъ отъ себя, изъ за другихъ занятій по службѣ, и

тѣмъ желательнѣе, чтобы публика обратила на его трудъ должное вниманіе и ободреніе. Первоначально С. Ф. Галактіоновъ приготовилъ себя къ совершенно иной отрасли искуства—къ живописи пейзажей, но по желанію Императора Павла, который видѣлъ его работу перомъ, перешелъ въ граверы. О степени его успѣховъ въ первомъ родѣ можно судить по картинѣ его, находящейся въ залахъ Академіи, и доставившей ему званіе Академика:

94. **Видъ алмазной мельницы въ Петергофѣ.**

ГАЛЛОТТИ.

Скульпторъ.

154. **Бюстъ профессора архитектуры К. А. Тона.**

ГАЛЬБЕРГЪ.

Самойло Ивановичъ Гальбергъ, профессоръ ваянія, бывшій питомецъ и пансіоперъ Академіи въ чужихъ краяхъ, похищенный безвременною кончиною у русскаго искуства. Изъ всѣхъ нашихъ ваятелей онъ можетъ быть одинъ пользовался наименѣе тѣмъ, что называется извѣстностью, хотя безспорно имѣлъ самыя дѣйствительныя права на громкую славу. Одаренный необыкновенною стройностью и соотвѣтственностью способностей ума и дарованія съ рѣдкими качествами души и сердца, признакомъ присутствія генія, онъ подъ скромной наружностью таилъ теплое чувство, благородныя стремленія, страстную любовь къ искуству, живое творческое воображеніе и рѣдкую образованность. Всѣ эти качества, знаемыя только небольшимъ кругомъ людей, бывшихъ ему близкими по сердцу и по общей любви къ искуству, были постоянными основаніемъ всѣхъ его произведеній. Эти послѣднія вообще не отличаются ни тѣми крайностями, ни тѣмъ характеромъ, который способенъ плѣнять большинство. Работы Гальберга, глубоко вѣрныя ихъ мысли, всегда исполнены просто, благородно, умно, выразительно: не болѣе; но эта простота въ немъ возвышалась до простоты созданій генія Грековъ; благородство создавалось изъ слiянія величія древнихъ съ нѣжностью твореній безсмертнаго Кановы; умъ изобличался яснымъ философскимъ воззрѣніемъ на идею предмета; выраженіе говорило въ видимыхъ формахъ, чертахъ и линіяхъ о незримыхъ тайнахъ чувства и мысли. Что касается до художественнаго выполненія и механическихъ пріемовъ, то познанія Гальберга въ рисункѣ, его очаровательная лѣпка и сильный рѣзецъ едва ли имѣли въ нашемъ отечествѣ хотя одного соперника, и даже въ самой Европѣ были только два человѣка, съ которыми Гальбергъ могъ съ благородною гордостью, какъ достойный ученикъ, раздѣлить пальму первенства; эти двое—Канова и Торвальдсенъ. Гальбергъ не имѣлъ возможности производить такихъ работъ, которыя по предмету своему наиболѣе обращаютъ общественное вниманіе. Скажемъ болѣе: многимъ ли извѣстно его *Начало музыки,* его *Ангелы Брани* и *Мира*; многими ли цѣнится его работа *бюстовъ, барельефовъ* и т. п.? Остается питать надежду, что время будетъ могущественнымъ покровителемъ Гальберга. Произведеніями его Академія не богата. Вотъ все, что она имѣетъ:

1. **Императрица Екатерины II,**

— Превосходная сидящая колоссальная статуя, находящаяся въ Конференцъ-залѣ. Благородство и царственная простота фигуры, ея спокойное, монументальное величіе, прелестное выраженіе лица, нѣжный и естественный стиль одежды, высоко ставятъ это произведеніе.

Таже статуя,

— въ маленькомъ видѣ,-прелестная модель, которою, удивительно, что еще никто не воспользовался для отливки изъ бронзы.

136. **Голова Изиды.**

138. **Мраморн. бюстъ почетнаго члена Академіи и бывшаго посланника въ Италіи А. Я. Италинскаго.**

—Превосходный портретъ нашего замѣчательнаго соотечественника, сдѣлавшагося извѣстнымъ въ ученой и артистической Италіи своею ученостью и просвѣщенною любовью къ искуству.

149. **Бюстъ бывшаго профессора архитектуры г. Глинки,**

—замѣчательный по изумительной естественности лѣпки.

143. Памятникъ Н. М. Карамзину, —произведенъ по идеи Гальберга его достойными учениками: статуя Музы исторіи,—Ставассеромъ и Ивановымъ; а барельефы гг. Рамазановымъ и Климченко; ранняя смерть не допустила нашего ваятеля окончить самому этотъ памятникъ, равно какъ и слѣдующій:

** Памятникъ Сильвестру Θедосѣевичу Щедрину,

— отличному нашему пейзажисту, товарищу и другу покойнаго Гальберга, умершему въ Италіи. Почившій художникъ изображенъ, въ барельефѣ, за работою: въ лѣвой рукѣ его палитра и кисти, передъ нимъ холстъ: но холодъ кончины уже коснулся его: рука падаетъ и роняетъ кисть; чело, еще сохраняющее слѣдъ мышленія, склоняется къ персямъ; въ положеніи тѣла всей фигуры видно уничтоженіе силъ — онъ умираетъ — вѣрный своему призванію. Отливка изъ бронзы этой послѣдней дани Гальберга двумъ благороднымъ предметамъ, искуству и дружбѣ, произведена извѣстнымъ нашимъ литейнымъ мастеромъ барономъ Клотомъ.

ГАРЛЕБЪ.

Живописецъ старинной Фламандской школы.

330. Фламандской рынокъ.
— Произведеніе замѣчательное въ историческомъ отношеніи; выполнено почти вовсе безъ перспективы, но живопись цвѣтиста, тщательна, и даже не лишена нѣкоторой степени естественности въ изображеніи фигуръ.

ГАРОФАЛО.

Итальянской художникъ первой половины XVI столѣтія. Обучаясь живописи первоначально у посредственныхъ мастеровъ въ Феррарѣ, Мантуѣ и Кремонѣ, онъ первую свою манеру заимствовалъ отъ нихъ. Но ознакомясь въ послѣдствіе съ твореніями Рафаэля, предался ихъ изученію и оказалъ значительные успѣхи въ рисункѣ и композиціи, которыми отличаются почти всѣ его работы.

584. Богоматерь съ младенцемъ, Св. Елисаветою и Св. Іоанномъ.

ГВЕРЧИНО.

Джіованни Франческо Гверчино Барбіери, Болонской школы XVII стол., знаменитый послѣдователь Караваджіо въ подражаніи природѣ, искупившій недостатокъ общаго направленія и ложнаго вкуса удивительною силою свѣтотѣни, мужественностію колорита и величавымъ характеромъ композиціи; за скорость и огненность работы, Итальянцы прозвали его кисть «бѣшеною.»

285. Старикъ передъ жаровнею.
313. Св. Евангелистъ Матθей;
— копировалъ Угрюмовъ.

461. Кончина Св. Петрониллы;
— копія Серебрякова; колоссальное и лучшее произведеніе Гверчино; здѣсь всѣ достоинства его являются въ полномъ блескѣ. Передъ этою силою и, можно сказать, дерзостью кисти, передъ этими чорными массами тѣней нельзя не удивляться неукротимости воображенія, увлекавшаго художника къ созданію подобнаго стиля. Сочиненіе всей картины великолѣпно; внизу, наземлѣ, видна могила, окруженная мракомъ, и темная группа людей, опускающихъ въ недро земли усопшую Петрониллу; надъ этою мрачной и безмолвной сценой совершается иное видѣніе: почившая дѣва, въ торжественной одеждѣ и въ вѣнцѣ безсмертія восходитъ на небо, гдѣ се встрѣчаетъ небесный Женихъ въ сонмѣ Ангеловъ. Торжественность и величіе общаго характера картины—изумительны, и трудно вообразить какой степени совершенства и божественности могла бы она достигнуть, если бы эти фигуры, эти лица были нарисованы рукой Рафаэля, если бы прикосновеніе его животворной кисти придало имъ выраженіе истиннаго чувства, благородства и возвышенности.

496. Богоматерь съ младенцемъ Христомъ.
504. Св. Іеронимъ,
510. Св. Петръ, раскаивающійся.
523. Кончина Св. Петрониллы;
— Маленькая, но прелестная копія Соболевскаго.

632. Освобожденіе Св. Апостола Петра изъ темницы.
— Это небольшое, но прекрасное произведеніе изображаетъ Св. Петра въ то мгновеніе, когда онъ пробуждается и видитъ склоняющагося надъ нимъ посланника небесъ и избавителя. Свѣтъ, падающій на эти двѣ фигуры сверху, производитъ прекрасный эффектъ. Подлѣ, въ тѣни, виденъ спящій воинъ. Необыкновенная сила, глубина и блескъ живописи не измѣнили Гверчину и въ этомъ почти эскизномъ произведеніи.

653. Іеронимъ.

ГВИДО-РЕНИ.

Художникъ Болонской школы XVII столѣтія, стяжалъ въ исторіи искуствъ знаменитое имя красотою лицъ въ своихъ изображеніяхъ. Къ этому рѣдкому достоинству онъ присоединяетъ легкую и свободную кисть, свѣжесть колорита и естественность въ сочиненіи и расположеніи фигуръ.

399. Фортуна.
— Копировалъ М. Воиновъ; извѣстное изображеніе непостоянной богини счастія а можетъ быть и славы, которую, какъ выражаются поэты, геній «приковываетъ къ своей торжественной колесницѣ,» или какъ изобразилъ Гвидо, — ловитъ и удерживаетъ за волосы.

463. Святые, молящіеся о покровительствѣ г. Болоньи.
— Копія Живаго, съ картины извѣстной подъ названіемъ *Мадонны della Pieta*, и принадлежащей къ числу образцовыхъ произведеній Итальянской живописи, по силѣ выраженія общаго характера скорби, разлитаго въ лицахъ и положеніи фигуръ, и по рѣдкимъ совершенствамъ художественнаго выполненія. Достоинства копіи высоко цѣнятся самою взыскательною критикою, и приносятъ отличную честь г. Живаго.

464. Аврора.
— Копія г. Тверскаго съ знаменитаго Гвидо-Ренева произведенія, изображающаго легкую богиню утра; она летитъ съ Гесперомъ и усыпаетъ цвѣтами путь Аполлону, котораго быстрая колесница, мчимая четырьмя конями солнца, окружена хоромъ воздушныхъ нимфъ. Движеніе, быстрая легкость и живость фигуръ подлинника этой чудесной композиціи, побуждаютъ считать его лучшимъ твореніемъ Гвида.

556. Михаилъ Архангелъ;
— Колоссальное изображеніе небеснаго Архистратига, поражающаго діавола, замѣчательное воздушностью движенія и характера небожителя; копировалъ Волковъ.

561. Пророкъ Илія съ Елисеемъ.
— Прекрасная копія незабвеннаго Угрюмова. Противоположность могучаго и суроваго стиля рисунка и живописи, которыми отличается колоссальная группа бесѣдующихъ внизу старцевъ, съ нѣжностью очертаній и колорита изображенной въ высотѣ надъ ними Богоматери, производитъ необыкновенный эффектъ въ этомъ произведеніи.

581. Моленіе Святаго и Ангеловъ.
— Замѣчательно колоритомъ; рисунокъ довольно слабъ и выраженіе нѣсколько изыскано.

ГЕЛЬСТЪ см. ВАНЪ-ДЕРЪ-ГЕЛЬСТЪ.

ГЕЕМЪ.

Давидъ Геемъ, Голландскій художникъ XVII столѣтія, отличившійся въ живописи цвѣтовъ и плодовъ вѣрностью, естественностью и живостью колорита.

326. Плоды.
327. Плоды.
— Въ той и другой картинѣ, тщательность живописи не достигаетъ настоящей мягкости, сочности, и впадаетъ въ сухость.

ГЕРАСИМОВЪ.

Перспективный живописецъ.
126. Внутренній видъ зданія.

ГЕТЕ.

Шведскій ваятель.
152. Бюстъ ректора скульптуры Мартоса.

ГИШАРЪ.

Французскій художникъ, получившій здѣсь званіе Академика.

227. Бюстъ мраморный Государя Императора Александра I.
228. Бюстъ Императрицы Елисаветы Алексѣвны.
226. Бюстъ Императрицы Маріи Θеодоровны.
230. Бюстъ Цес. В. К. Константина Павловича.
229. Бюстъ Вел. Княжны Екатерины Павловны.

— Всѣ эти бюсты отличаются сходствомъ и хорошею работою.

ГЛАУБЕРЪ.

Янъ Глауберъ, Голландской художникъ начала семнадцатаго столѣтія, и прекрасный пейзажистъ, замѣчательный особенно потому, что слѣдуя въ живописи манеру своихъ знаменитыхъ соотечественниковъ, предметомъ своихъ картинъ онъ избиралъ преимущественно природу полуденныхъ странъ. Наи болѣе удачно имъ были изображаемы горные виды, туманныя лощины и т. п.

261. Группа деревъ при рѣкѣ.

ГЛИНКА.

Бывшій профессоръ архитектуры и прежде пансіонеръ въ чужихъ краяхъ. Въ Академіи находились его реставраціи Мавзолеевъ Римскихъ Императоровъ. Ранняя кончина, похитившая его вскорѣ послѣ прибытія его изъ загра ницы, была причиной, что здѣсь работы его весьма немногочисленны.

ГЛОВАЧЕВСКІЙ.

А. К. Гловачевскій, занимался художествомъ отъ прочихъ занятій своихъ по обязанностямъ службы внѣ Академіи.

382. Портретъ проф. Угрюмова,
— Миніатюрный, прекрасно выполненный.

ГОЛЬБЕЭНЪ.

Янъ Гольбеэнъ, знаменитый живописецъ Голландской школы XVI столѣтія, прославившіяся особенно портретами, въ которыхъ простота, естественность, особенный характеръ и сила живописи составляютъ главное достоинство.

178. Портретъ мужчины.
179. Портретъ женщины.
633. Портретъ Эразма Роттердамскаго.

— Всѣ эти произведенія, особенно послѣднее, написаны мастерскою кистью; но въ отношеніи колорита имѣютъ нѣчто условное, принятое.

ГОЛЬЦІЙ.

Хорошій Голландскій рисовальщикъ и граверъ.

252 и 258. Два картона
—съ аллегорическими изображеніями.

ГОРДѢЕВЪ.

Θедоръ Гордѣевичъ Гордѣевъ, бывшій питомецъ Академіи, товарищъ Лосенки. и впослѣдствіи ректоръ скульптуры. Онъ принадлежитъ къ числу лучшихъ Русскихъ ваятелей; въ произведеніяхъ его видно основательное изученіе древнихъ, сильное и живое воображеніе и характерная лѣпка. Имъ сдѣланы: *Гробница Фельдмаршала Князя Голицына* въ церкви Александроневскаго монастыря; *Осень*, небольшая статуя, находящаяся въ эрмитажѣ; *барельефы* на внѣшней сторонѣ Казанскаго собора, и многія другія работы.

131. Прометей, терзаемый орломъ.
—Небольшая группа, обнаруживающая въ авторѣ много огня и чувства, даже гораздо болѣе, нежели собственно искуства.

ГОФМАНЪ.

Русской художникъ, извѣстный своими копіями съ разныхъ картинъ.

460. Положеніе Спасителя во гробъ.
—Копія, см. Караваджіо.

462. Парнассъ.
— копія; см. Рафаэль.

ГРАНЕТЪ.

Довольно хорошій Французскій перспективный живописецъ, писавшій большею частію виды внутренностей монастырей и подобныхъ зданій, потому что онъ съ особеннымъ искуствомъ изображалъ глубокіе корридоры, галлереи, залы, освѣщенныя длинными рядами оконъ. Въ его перспективахъ много наблюдательности, вѣрности и точности; нерѣдко, излишняя чистота отдѣлки производитъ въ нихъ сухость, жесткость контуровъ: почему вообще въ нихъ слишкомъ мало воздуха и въ краскахъ не видно разстояній.

515. Внутренность залы капуциновъ.

ГРЕЗЪ.

Французскій художникъ, бывшій въ Россіи при Екатеринѣ II; извѣстенъ пріятною живописью и выразительностію въ изображеніи семейныхъ сценъ.

661. Паралитикъ.
— Прекрасная копія Бѣльскаго.

ГРЕФЬЕ.

Пейзажистъ.

215. Видъ прирѣчный.
398. Лѣсъ на горѣ.
642. Пейзажъ.

ГРОТТЪ.

Иностранецъ, находившійся въ Россіи въ царствованіе Императрицы Екатерины II. Онъ особенно отличался въ живописи животныхъ, и хотя картины его въ этомъ родѣ не всѣ одинаковаго достоинства, однакожъ многія изъ нихъ заслуживаютъ особеннаго вниманія вѣрностью выполненія. Собраніе его произведеній въ Академіи довольно многочисленно:

159. Волкъ и собака,
171. Орелъ, терзающій тетерева.
177. Орелъ терзающій зайца.
196. Фазанъ, утка и другія битыя птицы.
198. Кошка сибирская и шипунъ.

— Въ классныхъ залахъ находятся:

Левъ, сражающійся съ медвѣдемъ.
Барсъ и баранъ.
Рысь пойманная.
Двѣ рыси и олень.
Кошка пестрая и снигирь.
Кошка, ворующая дичь, и собака.
Кошка фыркающая на мохнатую собаку.
Медвѣдь Лапландской и собака.
Кабанъ убитый.
Кабанъ и собаки.
Черный волъ и гусь.
Олень и собаки.
Олень бѣлый Лапландскій.
Лисица.
Лисица бѣлая съ пѣтухомъ.
Лисица и гусь.
Волкъ и овца.
Собака, поймавшая зайца.
Собака бѣлая и куропатки.
Бобры.
Орелъ.
Лебедь, плывущая.
Лебедь и собака.
Соколъ, бьющій цаплю.
Соколъ съ чехломъ и битыя птицы на столѣ.
Двѣ цапли у бассейна.
Цапля, поймавшая лягушку.
Ястребъ, бросающійся на голубя.
Павлинъ, бѣлый, и Китайскій шипунъ.
Павлинъ, распускающій хвостъ.
Утки съ дѣтьми и собака.
Двѣ Американскія птицы.
Сова.
Баба-птица.
Гусь убитый и другія птицы.
Два журавля у лахани.
Двѣ драхвы у бассейна.
Тетеревъ и тетерка.
Тетеревъ съ двумя тетерками.
Битыя птицы на полѣ.

Битыя птицы, повѣшенныя на заборѣ, и кошка.
Битыя птицы, бѣлый заяцъ и ружье на столѣ.
Битыя птицы и бѣлый заяцъ на столѣ.
Битыя птицы, ружье и сума.

ДАЛЬМАНЪ.

26. Портретъ Его Прев. А. О. Закревскаго.

ДАМЪ

170. Битыя птицы.

ДАНГОУРЪ.

Швабскій урожденецъ; его успѣхи въ портретной живописи, оказанные имъ въ бытность его въ Италіи, были причиною, что его вызвали въ Россію въ началѣ прошедшаго столѣтія.

302. Портреты великихъ княженъ Елисаветы и Анны Петровенъ,
—Написаны на одномъ холстѣ; довольно посредственной работы.

308. Петръ Великій
—Въ усопшемъ видѣ, грудное изображеніе, замѣчательно легкостью и прозрачностью живописи, а еще болѣе цѣною самаго предмета картины.

ДАНИЛОВЪ.

125. Перспективный видъ лѣстницы.
—Написанъ клеевыми красками, въ старомъ декораціонномъ стилѣ.

ДАННЕКЕРЪ.

Иностранный скульпторъ, замѣчательный хорошею работою бюстовъ, изъ которыхъ здѣсь имѣются:

209. Бюстъ Шиллера, колоссальный.
212, « Винкельмана.
213. « Рафаэля Менгса.

ДЕВИТТЪ.

Голландской художникъ, замѣчателенъ въ живописи на стеклѣ; писалъ также перспективные виды зданій, но кромѣ простоты въ манерѣ и нѣкоторой естественности въ постепенности тоновъ, особенныхъ достоинствъ не имѣетъ.

271. Внутренность храма.
272. Тотъ же предметъ.

ДЕЗАРНО.

Академикъ, французъ, былъ взятъ въ плѣнъ отрядомъ казаковъ въ отечественную войну. Этотъ случай составляетъ предметъ небольшой, но пріятной и выразительной картины, за которую имъ получено званіе Академика:

154. Аттака Казаковъ.

ДЕМУТЪ-МАЛИНОВСКІЙ.

Василій Ивановичь Демутъ-Малиновскій ректоръ скульптуры и бывшій питомецъ Академіи. Многочисленные труды его для украшенія дворцовъ, храмовъ и общественныхъ зданій достаточно извѣстны. Изъ первыхъ его работъ считаются: *Св. Андрей первозванный*, для Казанскаго собора; *Русскій Сцевола*; колоссальный *Бюстъ Императора Александра 1*, и другія.

ДЕНИ.

Довольно хорошій пейзажистъ.

677. Пейзажъ:
—Скотъ подъ тѣнью огромнаго дерева, вдали видны холмы. Живопись весьма цвѣтна и вообще все исполнено не безъ достоинствъ; въ дальныхъ планахъ есть разстояніе.

ДЕННЕРЪ.

Голландской художникъ XVII столѣтія, извѣстенъ прекрасными портретами, въ которыхъ точность подражанія природѣ доходитъ иногда до рабской копировки, почему многія изъ его работъ имѣютъ достоинство, когда на нихъ смотрѣть вблизи, а издали они получаютъ вялый характеръ колорита и отсутствіе жизни.

189. Голова старика.
191. Портретъ старика.
— Прекрасно, но нѣсколько холодно.

537. Голова молод. человѣка.
—Имѣетъ желтоватый оттѣнокъ, но удивительно прозрачно.

630. Голова старика.
631. Портретъ старухи.
— Едва ли не лучшее его произведеніе въ отношеніи рельефа и живости тѣла.

ДЖОРДАНО.

Лука Джордано, Итальянскій живописецъ XVI столѣтія; прославился искуствомъ поддѣлываться подъ живопись лучшихъ мастеровъ, и необыкновенною скоростью работы. Въ его произведеніяхъ видно весьма живое воображеніе, бойкій рисунокъ и свободная кисть, но совершенству ихъ кажется не мало вредила самая поспѣшность его въ работѣ

312. Нимфа Іо и Нептунъ.
— Грудное изображеніе.

319. Бѣгство Елены съ Парисомъ.
— Довольно большая картина, неотличающаяся ни композиціею, ни вкусомъ.

402. Давидъ и Вирсавія.
— Произведеніе, не лишенное достоинствъ, но много теряющее отъ тяжелой манеры художника и отъ времени.

404. Антіопа и Юпитеръ.
—Небольшая картинка; обращаетъ вниманіе своимъ колоритомъ и пріятнымъ сочиненіемъ.

406. Цѣломудріе Іосифа.
- Безвкусное и тяжелое произведеніе.

322. Амнонъ и Ѳамарь.
403. Семирамида.
618. Поражен. гигант. Минервою.
– Вообще всѣ эти произведенія болѣе или менѣе показываютъ довольно хорошаго мастера; но совершенное отсутствіе вкуса, неточный рисунокъ, условный и тяжелый пріемъ въ живописи, много вредятъ эффекту картинъ, которыя и безъ того много потерпѣли отъ времени.

ДІАМАНТИНИ.

413. Живопись,
– аллегорическое изображеніе.

ДИТРИХЪ.

Христіанъ Вилліамъ Эрнестъ Дитрихъ, знаменитый художникъ XVIII столѣтія; отличался рѣдкою способностью во всѣхъ родахъ живописи. Въ его историческихъ картинахъ, въ его портретахъ, пейзажахъ, вездѣ видно удивительное искуство свѣто-тѣни, естественность, колоритъ, сила и глубина живописи. Работалъ онъ весьма много и потому его произведенія не всѣ можно почесть одинаковаго достоинства.

546. } Портретъ старой Турчанки.
547. } Тоже.
— Двѣ эти небольшія картины служатъ яснымъ доказательствомъ, что въ живописи портретовъ Дитрихъ силою кисти и мастерскимъ освѣщеніемъ иногда возвышался до Рембранта.

617. } Тивольскій водопадъ.
613. } Тотъ же видъ.
— Оба вида не отличаются первоклассными достоинствами, особенно въ отношеніи естественности колорита.

622. Взятіе на небо Божіей Матери,
— эскизъ, замѣчателенъ свѣжестью красокъ и ловкимъ письмомъ.

ДОМИНИКИНО ЦАМПІЕРИ.

Картины этого знаменитаго мастера составляютъ драгоцѣннѣйшіе и великолѣпные памятники цвѣтущаго періода живописи въ Италіи. Глубина и нѣжность чувства, опредѣлительность и благородство выраженій, чрезвычайная тщательность работы, обдуманность сочиненія, твердость рисунка и кисти, суть неотъемлемыя достоинства его произведеній, въ которыхъ онъ неизмѣнно является, то вдохновеннымъ философомъ, то мечтательнымъ поэтомъ; но всегда остается вѣренъ природѣ, законамъ генія, вкусу, и идеалу искуства.

457. Причащеніе св. Іеронима.
—Копир. Басинъ; — большая картина, почитаемая вторымъ произведеніемъ послѣ Рафаэлева «Преображенія». Чувство глубокаго благоговѣнія и священнаго восторга въ лицѣ св. Іеронима, превосходная сгрупировка фигуръ, полнота и благородство общаго характера, дѣйствительно должны быть почтены образцовыми.

521. Іоаннъ Богословъ;
—превосходнѣйшее и наиболѣе полное выраженіе Доминикинова идеала, переданное намъ кистью, К. П. Брюлова. Юношеская идеальная прелесть, неизъяснимое благородство и восторгъ божественнаго вдохновенія удивительной головы дѣлаютъ ее въ этомъ отношеніи единственнымъ въ мірѣ произведеніемъ искуства.

522. Этюды:
—двѣ головы, цвѣты и манкены,—драгоцѣнны по тѣмъ же причинамъ, какъ эскизъ Іоанна Крестителя.

539. Іоаннъ Креститель, показывающій па пришедшаго Мессію.
— Эскизъ, замѣчательный въ томъ отношеніи, что здѣсь виденъ процессъ механической работы знаменитаго художника и его пріемы въ подготовкѣ картины.

551. Іудифъ съ главою Олоферна,
— копія; — постановка этой фигуры и чувство, которымъ проникнуто лице, особенно обращаютъ вниманіе.

578. Іоаннъ Богословъ;
—копія М. Воинова, — любимый предметъ вдохновенія Цампіери, которой онъ неоднократно повторялъ съ однимъ общимъ сходствомъ созданнаго имъ типа.

589: Распятіе Апостола Петра;
—копія Живаго; одно изъ лучшихъ созданій Доминикина, въ отношеніи мастерскаго освѣщенія и рельефности фигуръ; но трудно рѣшить, то ли чувство должно быть внушаемо подобнымъ произведеніемъ.

636. Св. Мученица, изцѣляемая Св. Петромъ и Ангеломъ;
— небольшое, но драгоцѣнное произведеніе кисти Доминикино. Композиція, освѣщеніе, и особенно выраженіе — прекрасны. Въ отношеніи колорита, любопытно сравнить фигуру святой дѣвы съ головой Іоанна, въ копіи К. П. Брюлова.

ДРОЖДИНЪ.

Бывшій питомецъ Академіи и Академикъ по портретной живописи.

36. Портретъ Дир. Академіи Барона де Мальтица.

ДУРНОВЪ.

Академикъ; получилъ это званіе за находящуюся здѣсь картину:

146. Избіеніе младенцевъ.
— Произведеніе рекомендуется умною мыслью и написано довольно пріятно:

ДЮВАЛЬ.

299. Портретъ Короля Польскаго Станислава Понятовскаго.

ДЮРЕРЪ.

Альбертъ Дюреръ, живописецъ Нѣмецкой школы XVI столѣтія, прославился въ свое время успѣхами по разнымъ отраслямъ искуства. Картины его, любопытныя болѣе въ историческомъ отношеніи, уважаются по выраженію и важной простотѣ стиля. Но, должно замѣтить, стиль Дюрера можетъ быть наиболѣе поучительнымъ неиначе, какъ только въ его выборѣ картинъ, который основывался у него преимущественно на изображеніи головъ и полуфигуръ, въ которыхъ онъ сосредоточивалъ смыслъ и интересъ задачи.

508. Блудница, приведенная къ Іисусу.
— Отличается отсутствіемъ вкуса, благородства и красоты; композиція имѣетъ мало общаго съ идеей содержанія. Въ выраженіи лица Спасителя и стоящей передъ нимъ блудницы есть правда; но изящества почти ни сколько.

ЕГОРОВЪ.

Алексѣй Егоровичь Егоровъ, профессоръ исторической живописи, и

бывшій питомецъ Академіи. Многочисленныя работы его уже довольно извѣстны; но ни ихъ числомъ, ни ихъ достоинствомъ, заслуги почтеннаго профессора не могутъ быть вполнѣ опредѣлены точно также, какъ заслуги Лосенки, не состоящія исключительно въ его произведеніяхъ. Егоровъ не имѣетъ легкихъ блестящихъ качествъ ни въ живописи, ни въ рисункѣ, ни въ композиціи, но во всѣхъ ихъ онъ обнаружилъ достоинства положительныя и, можно сказать, блистательныя. Правильный, твердый, ученый рисунокъ доставилъ ему званіе пансіонера и возможность поѣздки въ Италію; тотъ же рисунокъ обратилъ на него вниманіе и уваженіе иностранцевъ имъ же онъ былъ полезенъ нѣсколькимъ поколѣніямъ русскихъ художниковъ, въ теченіе своей долговременной службы при Академіи. Кисти Егорова мы обязаны лучшими украшеніями Казанскаго собора и залъ Академіи. Въ композиціяхъ его, произведенныхъ имъ въ цвѣтѣ лѣтъ и зрѣлости таланта, видѣнъ здравый умъ, художественное чувство и воображеніе. Взглядъ его на искуство весьма оригиналенъ и самобытенъ. Достоинство рисунка онъ не основывалъ исключительно ни на изученіи антикъ, ни на копированіи природы, и потому училъ рисовать а не срисовывать. Въ колоритѣ онъ считалъ верьхомъ совершенсва не мастерскіе пріемы или бойкость, но вѣрность съ природою. Въ освѣщеніи не любилъ, и воспрещалъ ученикамъ, затѣнять фигуры и разнообразить ихъ темными пятнами и случайными отра жепіями въ тѣняхъ. Въ сочиненіи высоко цѣнилъ простоту, ясность, не многосложность. Это главное. Все прочее на немъ основывалось или служило развитіемъ. Изъ его произведеній Академія имѣетъ:

98. Св. Іеронимъ.
— Мягкость кисти и пластическая естественность тѣла, дѣлаютъ изображеніе особенно замѣчательнымъ.

104. Симеонъ Богопріимецъ съ Младенцемъ Іисусомъ.
— Написано Егоровымъ въ послѣднее время, и есть произведеніе позднихъ лѣтъ таланта.

527. Св. Елисавета и Іоаннъ младенецъ.
— Произведеніе рѣдкое по свѣжести живописи.

550. Истязаніе Спасителя.
— Превосходное произведеніе, въ которомъ всѣ достоинства чистоты, правильности и мужественной силы рисунка, равно какъ удивительной естественности и живости колорита видны въ полномъ блескѣ. Эта картина можетъ съ честію быть сравниваема съ многими изъ лучшихъ памятниковъ Итальянской живописи.

ЖЕРАРЪ-ДОВЪ.

Голландской школы XVII столѣтія, замѣчателенъ изумительною окончательностью въ отдѣлкѣ самыхъ мельчайшихъ предметовъ своихъ картинъ, естественностью, прелестью колорита и превосходнымъ освѣщеніемъ. Къ этому роду его работъ должна быть причислена и находящаяся здѣсь маленькая картина:

526. Анахоретъ.

ЖЕРАРЪ.

Извѣстный Французскій живописецъ.

288. Портретъ Госуд. Императора Александра I;
— въ ростъ; копир. Лучаниновъ.

ЖИВАГО.

Академикъ, бывшій воспитанникъ Академіи, путешествовавшій за границею и произведшій въ бытность свою тамъ, нѣсколько отличныхъ копій, находящихся нынѣ въ Академіи.

463. Мадонна della Pieta.
— копія; см. Гвидо Рени.

589. Мученіе Апостола Петра;
— копія; см: Доминикинъ.

650. Богоматерь съ младенцемъ Христомъ, св. Магдалиною и св. Іеронимомъ.
— копія; см: Корреджіо.

Эти полуколоссальныя копіи съ трехъ различныхъ, но равно знаменитыхъ Итальянскихъ мастеровъ, много способствовали къ усовершенствованію нашего

художника въ его искуствѣ. О достоинствѣ копій можно судить даже по той степени различія живописи, какое видно въ каждой картинѣ. Измѣнять свой стиль и всѣ пріемы и въ такой степени усвоивать манеръ каждаго художника,—уже означаетъ, что отъ дарованія и постоянной дѣятельности г. Живаго можно ожидать многаго для чести и пользы Русскаго искуства.

ЖИВОПИСЬ.

КАРТИНЫ, ИСТОРИЧ. ПЕЙЗАЖИ, ПОРТРЕТЫ И ПРОЧ.

1. Тріумфъ Горація; *Бруни.*
2. Отреченіе Апостола Петра; *Козловъ.*
3. Икаръ и Дедалъ; *Соколовъ.*
4. Меркурій; *Соколовъ.*
5. Велисарій; *Тупылевъ.*
6. Жертвоприношеніе Авраама; *Лосенко.*
7. Геркулесъ и Филоктетъ; *Акимовъ.*
8. Авель; *Лосенко.*
9. Спящая Венера, Амуръ и Сатиръ; *Рокотовъ.*
10. Академич. фигура; *Лосенко.*
11. Портр. Его Прев. Ал. Сумарокова; *Лосенко.*
12. Св. Апостолъ; *Матвѣевъ.*
13. Прометей; *Акимовъ.*
14. Мученіе Св. Варѳоломея; *Матвѣевъ.*
15. Порт. Его Пр. И. И. Шувалова; *Токе.*
16. Порт. актера Волкова; *Лосенко.*
17. Св. Андрей Первозванный; *Лосенко.*
18. Порт. бывшаго директора Академіи г. Фельтена; *Щукинъ.*
19. Смерть Адониса; *Лосенко.*
20. Коронованіе Екатерины II; *Торелли.*
21. Пейзажъ; *Петровъ.*
22. Порт. профессора Академіи Захарова; *Щукинъ.*
23. Порт. Жиле; *Дела Пьерръ.*
24. Видъ площади Николаева; *Алексѣевъ.*
25. Видъ г. Николаева; *Алексѣевъ.*
26. Портр. Его Пр. Ан. Ос. Закревскаго; *Дальманъ.*
27. Видъ Бахчисарая; *Алексѣевъ.*
28. Пейзажъ; *Петровъ.*
29. Видъ г. Херсона; *Алексѣевъ.*
30. Видъ Михайловскаго замка; *Алексѣевъ.*
31. Портретъ художн. Скородумова, писалъ акварелью *Скородумовъ.*
32. Портр. Персидскаго Шаха Муртазы Кулы хана; *Боровиковскій.*
33. Видъ Михайловскаго замка со стороны Фонтанки; *Алексѣевъ.*
34. Андроклъ; *Родчевъ.*
35. Адамъ и Евва въ земномъ селеніи; *А. И. Ивановъ.*
36. Портр. Барона де Мальтица; *Дрождинъ.*
37. Портр. Гр. А. И. Мусина-Пушкина; *Лампи* (отецъ).
38. Портр. Гр. А. Г. Строганова. *Монье.*
39. Портр. бывш. Директора Академіи г. Фельтена.
40. Пейзажъ. *Петровъ.*
41. Пейзажъ. *Петровъ.*
42. Портр. бывшаго Совѣтника Академіи Акимова. *Лампи с.*
43. Юпитеръ и Ганимедъ. *Мошковъ.*
44. Взятіе Казани. *Угрюмовъ.*
45. Избраніе на престолъ Михаила Ѳеодоровича Романова; *Угрюмовъ.*
46. Сампсонъ. *Черновъ.*
47. Адонисъ и Венера. *Соколовъ.*
48. Портр. Персидскаго Шаха Муртазы Кулы хана, въ маломъ размѣрѣ; *Боровиковскій.*
49. Видъ канала съ аркадами, съ *Роберта.* коп. *Алексѣевъ.*

50. Видъ С. Петерб. Биржи. *Кухаревскій.*
51. Порт. Адъюнктъ ректора Козлова. *Миропольскій.*
52. П. строителя Академіи Кокоринова; *Левитскій.*
53. П. живописца Ступина. *Алексѣевъ.*
54. П. Испанца; съ *Ванъ-Дэйка Кипренскій.*
55. Гробница Виргилія въ Неаполѣ. *Матвѣевъ.*
56. Развалины; съ *Роберта* к. *Алексѣевъ.*
57. П. Д. Давыдова. *Кипренскій.*
58. Сократъ, спасающій Алкивіада. *Басинъ.*
59. Испытаніе силъ Усмаря. *Угрюмовъ.*
60. Фаунъ Марсій и Олимпій. *Басинъ.*
61. П. г-жи Протасовой. *Левитскій.*
62. П. отца Кипренскаго. *Кипренскій.*
63. П. А. В. Перовскаго, въ Исп. костюмѣ. *Кипренскій.*
64. П. г-жи *Лебрэнъ*, писанный ею самой.
65. П. Акад. *Тропинина*, пис. имъ самимъ.
66. Воздвиженіе мѣднаго змія въ пустынѣ. *Бруни.*
67. Пор. виртуоза Липинскаго. *Плюшаръ.*
68. Пор. ректора Демута-Малиновскаго. *Крыловъ.*
69. Велисарій. *Виги.*
70. П. Рафаэля Менгса; съ подлинника, писаннаго имъ самимъ, коп. *Александровъ.*
71. Крещеніе Христа. *Якобсъ.*
72. Видъ паради. лѣстницы; съ *Каналета Ѳ. Алексѣевъ.*
73. Казаки въ походѣ. *Орловскій.*
74. Семейство Камчадаловъ. *Мягкой.*
75. Св. Себастьянъ. *Родчевъ.*
76. Улиссъ на островѣ Калипсы. *Сухихъ.*
77. П. проф. *Варнека*, пис. имъ самимъ.
78. П. бывш. ректора Ак. Мартоса; *Антонелли.*
79. Видъ Петровскаго острова; *Сил. Щедринъ.*
80. Видъ Казанскаго собора. *М. Н. Воробьевъ.*
81. П. Проф. М. М. Иванова. *М. Васильевъ.*
82. П. Совѣтн. Акад. Лѣвитскаго; *И. Е. Яковлевъ.*
83. Видъ Тифлиса; *Чернецовъ* 2.
84. Лейпцигское сраженіе; *Мошковъ.*
85. Лагери; *Ясаковъ.*
86. Видъ г. Селенгинска; *Т. Васильевъ.*
87. Видъ окрестности Петерб.; *Чернецовъ* 1.
88. П. г. Гловачевскаго; *Венеціяновъ.*
89. Видъ мастерской художника; *Зеленцовъ.*
90. Видъ Юрсуфа, на южн. бер. Крыма; *Рабусъ.*
91. Видъ окрестности Каменецъ-Подольска; *Боденъ.*
92. Пейзажъ; *Филемоновъ.*
93. Пейзажъ; *Мартыновъ.*
94. Видъ Алмазной мельницы въ Петергофѣ; *Галактіоновъ.*
95. Видъ Николаевской пристани на Ангарѣ; *Т. Васильевъ.*
96. Вечеръ, пейзажъ; *Причетниковъ.*
97. Видъ дачи; *Воронихинъ.*
98. Св. Іеронимъ; *А. Е. Егоровъ.*
99. Каинъ; *Бріоски.*
100. П. гетмана Напольнаго; неизвѣстнаго.
101. Спаситель въ темницѣ; *Ѳ. Брюлло.*
102. Блудный сынъ; *Черновъ.*
103. Стадо въ лѣсу, пейз., съ *П. Поттера Кухаревскій.*

104. Симеонъ Богопріимецъ; *А. Е. Егоровъ.*
105. Видъ Сорренто; *Сил. Щедринъ.*
106. Видъ Неаполя; *Сил. Щедринъ.*
107. Свиданіе Святослава съ Цимисхіемъ. *Солнцевъ.*
108. Видъ Гатчинскій. *Сем. Щедринъ.*
109. Видъ Аполлоновой каскады. *Сем. Щедринъ.*
110. Видъ Дворца въ Павловскѣ. *Сем. Щедринъ.*
111. Плоды и цвѣты. *Фіони.*
112. Цвѣты. *Штоль.*
113. Видъ части берега Неапол. залива. *Сил. Щедринъ.*
114. Видъ Михайловскаго дворца. *Беггровъ.*
115. Видъ берега Неапольскаго залива. *Сил. Щедринъ.*
116. Видъ Монплезира и взморья. *Сем. Щедринъ.*
117. Видъ дачи Гр. Строганова. *Сем. Щедринъ.*
118. Полдень, пейзажъ. *Сем. Щедринъ.*
119. Неапольской видъ. *Сил. Щедринъ.*
120. Видъ надворнаго Академич. строенія. *И. Ивановъ.*
121. Видъ части Неап. набережной. *Сил. Щедринъ.*
122. Изверженіе Везувія. *Фиданца.*
123. Умирающій Филоктетъ. *Куртель.*
124. Пейзажъ. *Сем. Щедринъ.*
125. Видъ лѣстницы. *Даниловъ.*
126. Внутренность зданія. *Герасимовъ.*
127. Св. Николай. *Бѣльской.*
128. Женщина доитъ корову. *М. Ивановъ.*
129. Видъ моста. *Ивановъ.*
130. Пейзажъ. *Кольманъ.*
131. Плоды. *Хруцкій.*
132. П. Проф. Ѳ. Щедрина; *Митоаръ.*
133. Пейзажъ. *Ѳ. Яненко.*
134. П. Сенатора Рунича. *Яненко.*
135. Анакреонъ. *Мильярини.*
136. Пожаръ. *Танковъ.*
137. П. Проф. скульпт. Прокофьева. *Шамшинъ.*
138. П. почетн. вольн. Общника Академіи г. Лебрехта. *Тропининъ.*
139. Семейство живописца Антропова. *Бѣльскій.*
140. Старикъ съ собакой.
141. П. Професс. живоп. А. Иванова. *Богаевскій.*
142. Фортуна и Нищій. *Марковъ 2.*
143. Видъ парадн. Академической лѣстницы; *Шотошниковъ.*
144. Петербургск. видъ. *Сил. Щедринъ.*
145. Сусанна. *Лапченко.*
146. Избіеніе младенцевъ. *Дурновъ.*
147. П. Професс. гравир. Н. И. Уткина. *Яненко.*
148. П. Вана, зятя Китайскаго императора. *Александровъ.*
149. Портретъ поэта Жуковскаго. *Риссъ.*
150. Портр. Професс. Ѳ. А. Алексѣева. *Теребеневъ.*
151. Призрѣніе сиротъ. *Олешкевичь.*
152. П. баснописца И. А. Крылова. *Риссъ.*
153. Танкредъ и Эрминія. *Курляндцевъ.*
154. Аттака казаковъ. *Дезарно.*
155. Плоды.
156. Голова Іоанна Богослова, съ *Гвидо.* к. *Босси.*
157. Пейзажъ, *Т. Васильевъ.*
158. Видъ крѣпости. *Кюгельхенъ.*
159. Волкъ и собака. *Шнейдерсъ.*
160. Портр. Аретино. коп. *Босси.*
161. Флотъ. *Бакгюйзенъ.*
162. Св. Великомуч. Екатерина. *Пармезанъ.*
163. Рахиль съ кумиромъ. *Каньяни.*

164.–167. Перспективные виды различныхъ разрушенныхъ зданій; *Кастильоне.*
168. П. отца Рембранта; съ *Рембранта* к. *Макаровъ.*
169. Отмель и море.
170. Битыя птицы. *Дамъ.*
171. Орелъ, раздирающій тетерева. *Гротъ.*
172. Травля кабана. *Шнейдерсъ* и *Рубенсъ.*
173. Травля волковъ, » » *Рубенсъ*
174. Травля оленей, » » *Рубенсъ.*
175. Травля лисицъ, *Шнейдерсъ* и *Рубенсъ.*
176. Собраніе звѣрей послѣ охоты, *Шнейдерсъ и Рубенсъ.*
177. Орелъ и заяцъ. *Гротъ.*
178. Портр мужчины. *Гольбеэнъ.*
179. Порт. женщины. *Гольбеэнъ.*
180. Нимфа съ купидономъ, одноцвѣтныя, *Караваджіо.*
181. Св. Іеронимъ. *Эспаньолетъ.*
182. Пейзажъ, съ *Бергема*, коп. *Касовскій.*
183. Три нимфы. *Караваджіо.*
184. Пейзажъ.
185. Св. Петръ.
186. Портр. Ландграф. Трубецкой. *Росленъ.*
187. Травля оленя. *Шнейдерсъ* и *Рубенсъ.*
188. Портр. Е. П. И. И. Бецкаго. *Росленъ.*
189. Голова старика. *Деннеръ.*
190. Травля медвѣдя. *Шнейдерсъ* и *Рубенсъ.*
191. Портр. старика. *Деннеръ.*
192. Отдыхающее у скалы стадо; съ *Бергема*, *Касовскій.*
193. Рѣка между горъ Пейзажъ.
194. Пейзажъ.
195. Фазанъ и др. битыя птицы. *Гротъ.*
196. Заяцъ и бит. птицы. *Веэниксъ.*
197. Сибирская кошка. *Гротъ.*
198. Травля оленя. *Ридингеръ.*
199. Лисица и пѣтухъ. *Гротъ.*
200. Травля оленей. *Ридингеръ.*
201. » кабана. »
202. » медвѣдей. »
203. Марсъ и Венера. *Менажо.*
204. Марсъ и Венера въ сѣтяхъ. *Бамбини.*
205. — 211. Раскрашенные эстампы съ различныхъ фресокъ, и т. п. (рас. эстам.)
212. Похищеніе Европы
213. Пейзажъ.
214. Старикъ, показывающій женщинѣ лошадиный черепъ; аллегорія; *Венеціан. школы.*
215. Пейзажъ. *Грефье.*

(раскрашенные эстампы и миніатюры)

216. Страстная любовь.
217. Тріумфъ Гимена.
218. Амуръ, везомый козлами.
219. Моисей со крижалями.
220. Судъ Соломона.
221. Явленіе трехъ ангеловъ Аврааму.
222. Тріумфъ.
223. Явленіе Саваоѳа.
224. Строеніе Ковчега.
225. Осень.
226. Меркурій, везомый пѣтухами.
227. Амуръ, везомый оленями.
228. Пейзажъ
229. Буря. *Ванъ деръ Вельдъ.*

(раскрашенные эстампы и миніатюры)

230. Тріумфъ Бахуса.
231. Амфитрида.
232. Амуръ съ химерой.
233. Сонъ Іакова.
234. Младенецъ Моисей.
235. Избраніе Саула.
236. Тайная Вечеря.
237. Адамъ и Евва.
238. Раздѣленіе стихій.
239. Поѣздъ Венеры
240. Марсъ въ колесницѣ.
241. Старикъ, ѣдущій на драконахъ.
242. Тріумфъ Силена.
243. Союзъ любви.

Ж

244. Медея.
245. Діана.
246. Аполлонъ.
247. Юпитеръ.
248. Похищеніе Европы.
249. Эдипъ и Сфинксъ.
250. Жертвоприношеніе.
251. Флора; *Ногари.*
252. Апостолъ Петръ; *Мурильо.*
253. Война и миръ; аллегорія; рис. *Гольцій.*
254. Св. Семейство, картонъ. *Р. Менгсъ.*
255. Дочерняя любовь Римлянки; *школы Корреджіо.*
256. Травля львиная. *Шнейдерсъ* и *Рубенсъ.*
257. Травля тигровъ » и *Рубенсъ.*
258. Картонъ рис. *Гольцій.*
259. Св. Семейство; рисун. *В. К. Анны Павловны.*
260. Портр. Испанской королевы; *шк. Мурильо.*
261. Пейзажъ; *Глауберъ.*
262. Горы и водопадъ.
263. Нивы и лѣса.
264. » »
265. Жатва; пейзажъ. *Вуверманaовой шк.*
266. Пейзажъ; гористая страна; *Фламандской шк.*
267. Пристань съ башней; *Итальянской шк.*
268. Въѣздъ въ городъ. *Каналетъ.*
269. Видъ гор. съ мостомъ черезъ рѣку. *Каналетъ.*
270. Рыбаки, пейзажъ. *Мушронъ.*
271. Внутренность храма. *Девитъ.*
272. » » »
273. Видъ сада. *І. Вернетъ.*
274. Буря. *І. Вернетъ.*
275. Видъ сада. *І. Вернетъ.*
276. Іаковъ, зарывающій идоловъ. *Франкъ* и *Финкенбаумъ.*
277. Найденный Моисей. *Савери.*
278. Портр. Испанскаго короля; *шк. Мурильо.*
279. Буря. *Ванъ деръ Вельдъ.*
280. Пейзажъ: холмъ, внизу рѣка и скотъ.
281. Порт. Имп. Екатерины II. *Натье.*
282. Порт. Имп. Петра III; съ *Рокотова.*
283. Порт. Имп. Екатерины II. *Рокотовъ.*
284. Порт. Имп. Петра I. *Натье.*
285. Старикъ передъ жаровнею. *Гверчино.*
286. Порт. Имп. Екатерины II на конѣ. *Эриксенъ.*
287. Порт. Имп. Маріи Терезіи. *Ковблеръ.*
288. Порт. Имп. Александра I; съ *Жерара к. Лучаниновъ.*
289. Порт. царя Алексѣя Михаиловича; старинн.
290. Порт. Имп. Петра I. *Матвѣевъ.*
291. Порт. Имп. Павла I; въ ростъ. *Боровиковскій.*
292. Порт. Имп. Елисаветы Петровны, въ ростъ. *Токе.*
293. Имп. Екатерина II, покровительница искуствъ. *Лагрене.*
294. Пророкъ Гадъ предъ Давидомъ. *Я. Іордаэнсъ.*
295. Порт. Имп. Елисаветы Петровны, въ профиль. *Ле Лоренъ.*
296. Порт. Имп. Елисаветы Петровны. *Ле Лоренъ.*
297. Порт. В. К. Цесар. Анны Петровны, въ дѣтствѣ. *Каравакъ.*
298. Имп. Екатерина II Законодательница. *Левитскій.*
299. Порт. Польск. Кор. Станислава Понятовскаго. *Дюваль.*
300. Порт. Имп. Павла I, грудной. *Боровиковскій.*
301. Порт. Софіи Августы Фридерики, принцессы Ангальтъ Цербсткой (Екатерина II) *Натье.*
302. Порт. В. Кн. Елисаветы и Анны Петровенъ. *Дангоуръ.*

Ж

303. Порт. Имп. Маріи. *Пустынинъ.*
304. Порт. В. К. Павла Петровича. *Бирюковъ.*
305. Порт. В. К. Николая Павловича. *Доу.*
306. Порт. Е. Пр. И. И. Шувалова.
307. Порт. Русскаго Царя.
308. Порт. Имп. Петра I, въ усопшемъ видѣ. *Дангоуръ.*
309. Порт. Имп. Елисаветы Петровны; мозаика. *Ломоносовъ.*
310. Продажа плод. *Шнейдерсъ.*
311. Св. Іеронимъ. *К. Лотъ.*
312. Іо, преслѣдуемая Нептуномъ. *Л. Жордано;*
313. Св. Ев. Матѳей; съ *Гверчино.* коп. *Угрюмовъ;*
314. Дочерняя любовь Римлянки. *Лагрене.*
315. Богоматерь во славѣ, эскизъ плафона. *Ванлоо.*
316. Пейзажъ. *Лукателли.*
317. *Л. Жордано.*
318. Силенъ и Вакханка. *Рубенсъ.*
319. Парисъ и Елена; *Л. Жордано.*
320. Ревекка и рабъ Авраама.
321. Парки; *Тинторетто.*
322. Амнонъ и Ѳамарь. *Л. Жордано.*
323. Лукреція; *Л. Жордано.*
324. Моленіе о чашѣ; *Бассано.*
225. Перспект. видъ.
326. Плоды; *Гемъ.*
327. Плоды; *Гемъ.*
328. Амуры и птицы.
329. Блудный сынъ *Падре Поцци.*
330. Рынокъ Фламандскій, *Гарлебъ.*
331. Пиршество.
332. Приморскій видъ.
333. Приморскій видъ
334. Цвѣты. *Минти.*
335. Всадники. *Стангартъ.*
336. Приморской видъ, *Лакроа.*
337. Сельскія
338. пирушки. } *Ламбрекеръ.*
339. Голова Спасителя.
340. Плоды, *Брегель.*
341. Женск. голова съ покрываломъ, *Кастильоне.*
342. Деревенскія
343. пирушки. } *Ламбрекеръ.*

МИНІАТЮРЫ.

344. Минерва.
345. Геркулесъ и Меркурій.
346. Геркулесъ и Антей.
347. Третій часъ дня.
348. Нимфа.
349. Минерва съ Музою.
350. Второй часъ дня.
351. Пятой часъ ночи.
352. Парисъ.
353. Первый часъ дня.
354. Ромулъ и Ремъ.
355. Музы.
356. Четверт. ч. дня.
357. Галатея.
358. Второй часъ дня.
359. Пятой часъ ночи.
360. Венера съ амуромъ.
361. Нимфа.
362. Первый часъ дня.
363. Шестой часъ дня.
364. Шестой ч. дня.
365. Четвертый часъ ночи.
366. Третій часъ ночи.
367. Орфей, сходящій въ адъ.
368. Порт. Аббасъ Мирзы. *Могаммедъ Джафаръ.*
369. Юпитеръ и Леда.
370. Селянинъ съ банд., *Клиндеръ.*

РИСУНКИ и ЭСТАМПЫ.

371. Рис. головы; В. К. Елены Павловны.
372. Рис. головы; В. К. Александры.
373. Рис. жен. гол.; В. К. Маріи Павловны.
374. Рис., пейзажъ; В. К. Екатерины Павловны.
375. Имп. Екатерина II.; р. *Левитскій.*
376. П. Имп. Елисаветы Петровны; грав. *Токе.*
377. П. Имп. Петра I.; гр. *Роллетъ.*

378. П. Имп. Маріи Өеодоровны; литогр. *Шевалье.*
379. П. Имп. Александры Өеодоровны; лит. *Шевалье.*
380. П. Государя Имп. Николая I.; *Вригтъ.*
381. Рис. головы; В. К. Павла Петровича.
382. Миніат. п. професс. Угрюмова; *Гловачевскій.*
383. Миніат. п. професс. Мартоса, *Росси.*

МОЗАИКИ.

384. Вседержитель.
385. Св. Бонавентури.
386. Вилла Рафаэля. *Веклеръ.*
387. Попугай.
388 Пейзажъ.
389. Пейзажъ.
390. »
391. »
392. Богоматерь.
393. Изверженіе Везувія.
394. Голова старика. *М. Васильевъ.*
395. Чествованіе Венерину кумиру, *древняя Геркуланская живопись.*
396. Св. Ап. Петръ; изъ Рима.
397. Три *Дагерротипныхъ* эстампа: видъ моста въ Парижѣ, и два вида внутренности мастерской художника.
398. Пейзажъ; лѣсъ на горѣ. *Грефье.*
399. Фортуна, съ *Гвидо Рени* коп. *Воиновъ.*
400. Милосердіе Самарянина *Я. Іордаенсъ.*
401. Избіеніе младенцевъ. *Челести.*
402. Давидъ и Вирсавія. *Л. Жордано.*
403. Семирамида. *Л. Жордано.*
404. Антіопа и Юпитеръ. *Л. Жордано.*
405. Жертвоприношеніе Авраамово. *С. Риччи.*
406. Цѣломудріе Іосифа. *Л. Жордано.*
407. Пейзажъ; развалины. *Блюмартъ.*
408. Израиль въ пустынѣ. *Беккафуми.*
409. Софонизба, принимающая ядъ. *Лерессъ.*
410. Пейзажъ.
411. Ночной туалетъ. *Скалькенъ.*
412. Женщ. съ угол. *Дженовезе.*
413. Живопись; аллег. *Діамантини.*
414. Сраженіе. *Ругендасъ.*
415. » *Кверфуртъ.*
416. Всадники. *Ругендасъ.*
417. Кавалерійская стычка. *Бургиньонъ.*
418. Тоже, *Бургиньонъ.*
419. Изба у ручья; пейзажъ. *Страатенъ.*
420. Кавалерійская стычка. *Бургиньонъ.*
421. Пейзажъ. *Страатенъ.*
422. Драка за картами. *Майотти.*
423. Ламеншодъ. *Молинари.*
424. Домашній концертъ. *Майотти.*
425. Пейзажъ; селеніе съ мост. *Флам. шк.*
426. Видъ замка у рѣки. *Матвѣевъ.*
445. Богословіе; съ *Рафаеля* к. *Русецкій.*
446. Правосудіе. «
447. Изведеніе С. Петра изъ темницы, съ *Рафаэля*, к. *Басинъ.*
448. Аөинская школа, съ *Рафаэля*, к. *Карлъ Брюловъ.*
449. Мадонна Дрезденская, съ *Рафаеля* к. *Марковъ 2.*
450. Мадонна де Фолиньо, съ *Рафаэля* к. *Марковъ.*
451. Преніе духовенства о таинствѣ С. Причащенія, съ *Рафаэля* к. *Вигантъ.*
452. Чудо въ Больсенѣ, съ *Рафаэля* к. *Басинъ.*
453. Философія, съ *Рафаэля* к. *Русецкій.*
454. Поэзія. «

Ж

455. Тріумфъ Сципіона; *Юліо Романо.*
456. Торжество Галатеи; съ *Рафаэля*, к. *Бруни.*
457. Причащеніе св. Іеронима; съ *Доминикино*, к. *Басинъ.*
458. Изгнаніе Эліодора изъ храма; съ *Рафаэля*, к. *Бруни.*
459. Взятіе Богоматери на небо; съ *Тиціана*, к. *Яненко.*
460. Положеніе Спасителя во гробъ; съ *Караваджіо*, к. *Гофманъ.*
461. Кончина св. Петрониллы; съ *Гверчино*, к. *Серебряковъ.*
462. Парнассъ; съ *Рафаэля*, к. *Гофманъ.*
463. Pieta; съ *Гвидо-Рени*, к. *Живаго.*
464. Аврора; съ *Гвидо-Рени*, к. *Тверской.*
465. Портретъ Государя Императора Николая Павловича на конѣ, въ сопровожденіи Государя Наслѣдника, Вел. Кн. Михаила Павловича и вельможъ двора; съ *Крюгера*, к. *Пиратскій.*

Плафонъ: Девять музъ. *Басинъ.*

466, 467, 468. Группы купидоновъ. *Л. Лорренъ.*
469. Домбровскій и молодой Коперникъ.
470. Мадонна Дрезденская; коп. съ *Рафаэля.*
471. Плоды.
472. Спящій младенецъ.
473. Цвѣты.
474. Богоматерь во славѣ.
475. Голова старика.
476. Голова Спасителя.
477. Голова старика.
478. Св. Семейство.
479. Спаситель снятый со креста.
480, 482. Портреты неизвѣстныхъ лицъ.
483. Видѣніе святой.
484. Цвѣты.
485. Кавалерійское сраженіе.
486. Голова Св. Екатерины. *Ванъ Дэйкъ.*
487. Гол. Спасителя; к. *Босси.*
488. Гол. Св. Дѣвы, к съ *Рафаэля Майковъ.*
489. Аполлонъ и Марсій, съ *Рафаэля*, *Русецкій.*
490. П. старухи съ пѣтух. въ рукахъ. *Рембрантъ.*
491. Гол. Минервы. *Вьенъ.*
492. Портретъ.
493. П. старухи. *Баризьенъ.*
494. Адамъ и Евва, съ *Рафаэля*, к. *Русецкій.*
495. Гол. Маріи Магдалины, *Бѣльскій.*
496. Богоматерь съ млад. Христомъ. *Гверчино.*
397. Богоматерь.
498. Пейзажъ; Вулканъ преслѣд. Нимфу, *Лукателли.*
499. Цѣленіе больныхъ. *Тинторетто.*
500. Пейзажъ; Меркурій, усыпл. Аргуса. *Лукателли.*
501. Человѣкъ, укрывающійся отъ порока въ объятія добродѣтели, аллегорія, *П. Веронезъ.*
502. Женщина, колеблющаяся между добродѣтелью и порокомъ, аллегорія. *П. Веронезъ.*
503. Внутренность готич. храма.
504. Св. Іеронимъ. *Гверчино.*
505. Христосъ снятый со креста, съ *П. Веронеза*, к. *М. Ивановъ.*
506. Моленіе о чашѣ. *Бруни.*
507 П. женщины. *Маасъ.*
508. Блудница предъ Іисусомъ. *А. Дюреръ.*
509. Давидъ.
510. Апост. Петръ. *Гверчино.*
511. Тайная Вечеря. *Шебуевъ.*
512. Св. Семейство. съ *Рафаеля*
513. Св. Семейство. « «
514. Св. Себастьянъ. *Караччи.*
515. Внутренность монастыря Капуциновъ. *Гранетъ.*
516. Портр. Испанца. *Тинторетто.*

517. Чадолюбіе; съ *Ванъ Дэйка*, к. *Бѣльскій*.
518. Группа трехъ купидоновъ, съ *Пармеджіанино*.
519. Любовь небесная и земная, съ *Тиціана*, к. *Созоновъ*.
520. Порт. Торвальдсена. *Кипренскій*.
521 Іоаннъ Богословъ; съ *Доминикино*, к. *К. Брюловъ*.
522. Этюды: двѣ головы, манкены и цвѣты, *Доминикино*.
523. Кончина св. Петрониллы; въ маломъ разм.; съ *Гверчино*, к. *Соболевскій*.
524. Св. Фамилія.
525. Отшельникъ. *Жерардовъ*.
526. Даная; к. съ *Корреджіо*
527. Богоматерь съ младенцемъ Христомъ. *А. Е. Егоровъ*.
528. Портр. мущины *Ванъ деръ-Гельстъ*.
529. Портр. женщины съ перомъ на головѣ. *Рембрантъ*.
530. Голова дѣвушки. графъ *Ротари*.
531. Правосудіе; съ *Рафаэля*, к. *Лосенко*.
532. Блудница предъ Іисусомъ. *Тинторетто*.
533. Порт. старухи, *Цейпольтъ*.
534. Обрученіе.
535. Портретъ Еврея. *Калау*.
536. Виноградчикъ, *Рембрантъ*.
537. Портр. молодаго человѣка. *Деннеръ*.
538. Св. Семейство. *Джіовани-Беллини*.
539. Іоаннъ Креститель. *Доминикино*, эскизъ.
540. Несеніе креста. *Франкъ*.
541. Спаситель, благословляющій дѣтей. *Итал. шк*.
542. Испанцы у камина. *Ледюкъ*.
543. Пляска. *Бамбоччіо*.
544. Богоматерь и Спаситель отрокъ. *Сассо-Феррато*.
545. Благовѣщеніе. *Флорентійской школы*.
546. Порт. Турчанки, *Дитрихъ*.
547. » »
548. Пейзажъ. *Шовенъ*.
549. Пейзажъ. *Шовенъ*.
550. Истязаніе Спасителя. *А. Е. Егоровъ*.
551. Іудифъ. *Доминикино*
552. Ринальдъ въ садахъ Армиды, *А. Кауфманъ*.
553. Ѳетида погружаетъ младенца Ахиллеса въ воды Стикса. *А. Кауфманъ*.
554. Августъ увѣнчиваетъ бюстъ Юлія Цезаря. *А. Кауфманъ*.
555. Испанецъ съ женой и ребенкомъ, съ *Ванъ-Дэйка*, к. *Бѣльскій*.
556. Михаилъ Архангелъ, съ *Гвидо Рени* к. *Волковъ*.
557. Исаакъ, благословляющій Іакова. *Питтони*.
558. Ревекка напаяетъ раба Аврамова. *К. Лотъ*.
559. Явленіе Ангела родителямъ Сампсона. *Лазарини*.
560. Блудный сынъ, *К. Лотъ*.
561. Пророкъ Илія съ Елисеемъ, съ *Гвидо*, к. *Угрюмовъ*.
562. Испанецъ, съ *Ванъ-Дэйка*, к. *Кипренскій*.
563. Іисусъ на бракѣ въ Канѣ Галилейской. *П. Веронезъ*.
564. Поклоненіе волховъ. *П. Веронезъ*.
565. Кавалькада. *Ванъ деръ Меленъ*.
566. Явленіе Ангела пастухамъ, *Колонни*.
567. Развалины, съ *Роберта*, к *Алексѣевъ*.
568. Пейзажъ. *Г. Пуссенъ*.
569. Пейзажъ. » »
570. Закатъ солнца. *Гаккертъ*.
571. Пейзажъ. *Гаккертъ*.
572. Пейзажъ. »
573. Пейзажъ. »
574 Пейзажъ. »
575. Венеціанскій видъ. *Маріески*.
576. » »

577. Явленіе трехъ Ангеловъ Аврааму. *С. Риччи.*
578. Іоаннъ Богословъ; съ *Доминикино*, к. *М. Воиновъ.*
579. Видѣніе святаго. *К. Маратти.*
580. Усѣкновеніе главы Св. Екатерины. *Албани.*
581. Моленіе святаго съ Ангелами. *Гвидо Рени.*
582. Богоматерь съ млад. Христомъ, Св. Іосифомъ, Іоанномъ и ангелами. *П. Кортона.*
583. Мученіе Св. Екатерины. *Болонской школы.*
584. Богоматерь съ млад. Христомъ, Св. Елизаветою и съ Св. Іоанномъ. *Гарофало.*
585. Подвигъ Иголкина. *Шебуевъ.*
586. Сусанна. *К. Ванлоо.*
587. Мученіе Св. Петра. *Караваджіо.*
588. Богоматерь съ младенцемъ Христомъ, Св. Екатериною, І. Крестителемъ, Св. Антоніемъ и св. женою; съ *Корреджіо*, к. *Босси.*
589. Распятіе Ап. Петра, съ *Доминикино*, к. *Живаго.*
590. Семейство Художника *Монье.*
591. Лѣсъ. *Сваневельтъ.*
592. Марія Магдалина; съ *Батони*, к. *Недзвіесскій.*
593. Протокъ, *Рюйздаль.*
594. Хижина у источника. *Эвердингенъ.*
595. Протокъ *Рюйздаль.*
596. Богоматерь съ младенцемъ Христомъ и Іоанномъ Крестителемъ; съ *Гвидо Рени*, к. *Живаго.*
597. Пристань при лунномъ сіяніи. *І. Вернетъ.*
598. Пейзажъ; мельница.
599. Видъ пристани при захожденіи солнца, *І. Вернетъ.*
600. Богоматерь съ младенцемъ Христомъ. *Бамбини.*
601. Горы. *Теньеръ.*
602. Пейзажъ. *Мушронъ.*
603. Аріадна и Бахусъ. *Н. Коапель.*
604. Діана и Актеонъ. *Біанки.*
605. Діана съ Нимфами. *Коапель.*
606. Латона, обращающая поселянъ въ лягушекъ. *Біанки.*
607. Пейзажъ; корова и другой скотъ.
608. Пейзажъ; хижина и скотъ. *Кампгюизенъ.*
609. Портр. Рафаэля Санціо. *Перуджино.*
610. Спаситель въ Пустынѣ, *Лафоссъ.*
611. Медея. *Н. Коапель.*
612. Богоматерь съ младенцемъ Христомъ и ангелами. *А. Сакки.*
613. Тивольской водопадъ. *Дитрихъ.*
614. Пейзажъ. *Лутербургъ.*
615. Императоръ Іосифъ I со свитою. *Казанова.*
616. Богоматерь съ Христомъ и ангелами; съ *Солимена* к. *Валеріани.*
617. Тивольскій водопадъ. *Дитрихъ.*
618. Пораженіе гигантовъ Минервою. *Л. Жордано.*
619. Лотъ съ дочерьми. *Лагрене.*
620. Поклоненіе царей. *Бассано.*
621. Скотъ у скалы.
622. Взятіе Богоматери на небо. *Дитрихъ.*
623. Пейзажъ. *Рабусъ.*
624. Кораблекрушеніе. *Вернетъ.*
625. Водопадъ, к. съ *Рюйздаля.*
626. Приморской видъ. *Рюйздаль.*
627. Пейзажъ. *Терлинкъ.*
628. Болото; съ *Рюйздаля*, к. *Кухаревскій.*
629. Избіеніе младенцевъ. *Н. Пуссенъ.*
630. Голова старика. *Деннеръ.*
631. » старухи. *Деннеръ.*
632. Освобожденіе Ап. Петра изъ темницы. *Гверчино.*

633. Портр. Эразма Роттердамскаго. *Гольбеэнъ.*
634. Богоматерь съ Христомъ и І. Крестителемъ. *шк. К. Маратти.*
635. Поселянинъ съ кувшиномъ, *шк. Остада.*
636. Св. мученица, изцѣляемая Ап. Петромъ и ангеломъ. *Доминикино.*
637. Танецъ амуровъ. *Юліо Романо.*
638. Семь Христіанскихъ добродѣтелей. *В. Остадъ.*
639. Ангелъ, возвѣщ. Іосифу о бѣжаніи въ Египетъ.
640. Водопадъ дель Мармара. *Гаккертъ.*
641. Тивольскій водопадъ. *Мушронъ.*
642. Пейзажъ. *Грефье.*
643. Стадо. *Теньеръ.*
644. Діана съ нимфами. *Полембахъ.*
645. Тивольскій водопадъ. *Гаккертъ.*
646. Пейзажъ. *Мушронъ.*
647. Сборы на охоту. *Фламандск. школы.*
648. Дорога въ гору, *Блюмартъ*
649. Уріа предъ Давидомъ. *Рембрантъ.*
650. Богоматерь съ младенцемъ Христомъ, св. Магдалиною и св. Іеронимомъ *Корреджіо*; к. *Живаго.*
651. Божественная ночь, съ *Корреджіо*, к. *Босси.*
652. Богоматерь съ младенцемъ Христомъ и ангелами, съ *Корреджіо* к. *Пассаротти.*
653. Св. Іеронимъ, *Гверчино.*
654. Портр. баронессы Строгановой.
655. Савская царица предъ Соломономъ; *шк. Рубенса.*
656. Ангелъ является Агари. *Рембрандтъ.*
657. Банкротъ. *Шварцъ.*
658 Правосудіе, съ *Рафаэля*; к. *Лосенко.*
659. Судъ Париса. *Лагрене.*
660. Положеніе Христа во гробъ, съ *Рафаэля*; коп. *Эггинкъ.* к.
661. Паралитикъ, съ *Греза*, *Бѣльскій.*
662. Карточная игра. *Ромбутъ.*
663. Отпущеніе Сарры Авимелехомъ. *Бассано.*
664. Пейзажъ.
665 Пейзажъ.
666. Мадонна де Фолиньо, съ *Рафаэля*; к. *Марковъ I.*
667. Преображеніе Христа, съ *Рафаэля*, к. *Габерцеттель.*
668. Мадонна Дрезденская, съ *Рафаэля*, к. *Босси.*
669. Послѣдній день Помпеи. *К. Брюловъ.*
670. Бракъ Александра и Роксаны, к. съ *Рафаэля.*
671. Бракосочетаніе. Копія съ древней живописи.
672. Пейзажъ. *Г. Пуссенъ.*
673. » »
674. Обращеніе Савла. *Рембрантъ.*
675. Гробница. *Сервандони.*
676. Ангелъ хранитель и отрокъ. *Арпино.*
677. Пейзажъ. *Дени.*
678. Голландка за шитьемъ. *шк. Метцу.*
679. Вечеръ. *Викъ.*
680. Богоматерь съ младенцемъ и св. Іосифомъ. *Пармеджанино.*
681. Соломонъ, чествующій идоловъ. *шк. Нѣмецкой.*
682. Поклоненіе пастырей. *Бассано.*
683. Корчма. *Викъ.*
684. Женщина, читающая подлѣ стола. *Нетчеръ.*
685. Се человѣкъ. *Д. Вольтерра.*
686. Явленіе Ангела пастухамъ. *Бассано.*
687. Скорбящая Божія Матерь. *Д. Вольтерра.*
688. Св. Ап. Петръ. *Итальянской школы.*

ЗАВЬЯЛОВЪ.

Пансіонеръ Академіи въ чужихъ краяхъ по части исторической живописи, отличается преимущественно ученымъ и правильнымъ рисункомъ. Въ классныхъ залахъ имѣется его программа на первую золотую медаль:

⁂ Сампсонъ, разрушающій храмину Филистимлянъ.
— Довольно большая картина. Замѣчательна хорошимъ сочиненіемъ, правильнымъ рисункомъ и свѣжестью живописи. Это произведеніе молодаго таланта даетъ право ожидать большихъ успѣховъ отъ г. Завьялова.

ЗАУЕРВЕЙДЪ.

Александръ Ивановичь Зауервейдъ, профессоръ баталической живописи, которая началомъ и успѣхами своими въ Россіи обязана стараніямъ почтеннаго профессора. Произведенія его по этой отрасли искуства находятся внѣ Академіи и были въ ней только временно, на выставкахъ. Достоинства картинъ его заключаются въ точности изображенія подробностей, въ тщательности и щеголеватости отдѣлки, въ пріятномъ расположеніи красокъ и въ сходствѣ лицъ. Но истинная заслуга А. И. Зауервейда состоитъ въ образованіи баталическаго класса и нѣсколькихъ прекрасныхъ учениковъ, которыхъ успѣхи приносятъ отличную честь и имъ самимъ и ихъ попечительному наставнику.

ИВАНОВЪ.

Андрей Ивановичь Ивановъ, профессоръ исторической живописи и бывшій питомецъ Академіи. Произведенія его: *Кіевлянинъ*, находящееся въ Эрмитажѣ, *Единоборство Мстислава съ Редедею*, нѣсколько *иконостасовъ*, и находящіяся здѣсь картины, отличаются естественностью и легкостью живописи, удачнымъ сочиненіемъ и пріятнымъ, но не вполнѣ строгимъ рисункомъ.

35. Адамъ и Евва.
505. Христосъ, снятый со креста;
— копія; см. Веронезъ.

ИВАНОВЪ.

Михайло Матвѣевичь Ивановъ, весьма замѣчательный Русскій пейзажистъ, заслуживающій особенное вниманіе по искуству, съ какимъ изображалъ животныхъ, и по мягкости манеры, которая приближается къ живописи лучшихъ Фламандскихъ художниковъ. Къ сожалѣнію, извѣстность его въ отечествѣ не соотвѣтствовала силамъ его дарованій.

129. Видъ моста;
— копія съ Бергема.

128. Женщина доитъ корову;
— маленькое, но прелестное произведеніе, можетъ быть лучшее въ этомъ родѣ изъ числа подобныхъ же работъ нашихъ художниковъ.

ИВАНОВЪ.

Арх. Матв. Ивановъ, Академикъ по части ваянія, и бывшій воспитанникъ Академіи.

140. Принятіе Хр. религіи кн. Ольгой;
— мраморный барельефъ.

ИВАНОВЪ.

А. А. Ивановъ, пансіонеръ Академіи въ чужихъ краяхъ, за оказанные имъ успѣхи въ ваяніи. Обдуманность сочиненія, основательное познаніе анатоміи и рисунка, нѣжность и естественность лѣпки видны во всѣхъ его работахъ, каковы: бюстъ Петра Великаго, бюстъ президента Россійской Академіи А. С. Шишкова, протоіерея Музовскаго, мраморный медальонъ Гнѣдича, Дондукова-Корсакова: барельефы: для академической церкви: Изцѣленіе бѣснующагося; для Александровской залы Зимняго дворца: Бѣгство Наполеона за Нѣманъ, съ медальона гр. Толстаго; головы: св. Магдалины, Николая Чудотворца, царя Константина и матери Елены, для Петергофской церкви, строившейся подъ управленіемъ К. А. Тона, и находящаяся въ Академіи:

159. Играющій въ городки;
— круглая полуколоссальная статуя, за которую художникъ удостоился получить большую золотую медаль. Хотя въ

общемъ положеніи фигуры мало выраженія той силы и того удальства, которыми отличаются размашистыя игры нашего простонародья, но тѣмъ не менѣе оно прекрасно: недостатокъ не въ отсутствіи движенія, а въ выборѣ его момента. Но въ этомъ видна всегдашняя скромная осторожность художника, который предпочелъ исполнить совѣстливо то, что соотвѣтствовало силамъ, а не браться за предметъ, выполненіе котораго потребовало бы профессорскихъ познаній и опытности. Въ отношеніи художественнаго выполненія, статуя Иванова отличается замѣчательною правильностію и прекрасною лѣпкою. По крайней мѣрѣ, въ этомъ произведеніи можно подозрѣвать со временемъ еще отличнаго Русскаго ваятеля.

ИВАНОВЪ.

И. А. Ивановъ, Академикъ по части перспективной живописи; званіе это получилъ за прекрасно выполненный перспективный видъ внутренности зданія, взятый Государемъ Императоромъ.

120. Видъ надворнаго Академическаго строенія.
— акварельный рисунокъ.

ІОРДАЕНСЪ.

Яковъ Іордаенсъ, Голландскій художникъ XVII столѣтія. Произведенія его, находящіяся въ Академіи, много испорчены временемъ.

401. Милосердіе Самарянина.

ІОРДАНЪ.

Русскій граверъ, находящійся за границею. Опыты его въ гравированіи позволяютъ надѣяться что въ немъ мы будемъ имѣть художника съ такими достоинствами, какихъ не много въ цѣлой Европѣ. Нынѣ онъ занимается рѣзьбою эстампа съ знаменитаго «Преображенія» Рафаэля.

КАЗАНОВА.

Весьма примѣчательный Итальянскій художникъ.

615. Имп. Іосифъ II, со свитою;
— довольно большая картина въ родѣ баталическаго пейзажа: Іосифъ изображенъ выѣзжающимъ изъ лѣса на поле сраженія. Исполненіе картины прекрасно; портреты вѣроятно отличались особеннымъ сходствомъ. Можетъ быть произведенію не достаетъ болѣе удачнаго освѣщенія и силы въ живописи.

КАКОРИНОВЪ.

Александръ Филипповичь Какориновъ, знаменитый Русскій зодчій, — строитель Академіи. О рѣдкихъ достоинствахъ нашего художника можно судить даже по одному тому, что во всемъ Петербургѣ, зданіе Академіи, въ отношеніи благородства, величія стиля, выдержанности характера, простоты и чистоты линій, равно какъ по превосходству внутренняго расположенія, должно почесть едва ли не первымъ.

КАЛАУ.

535. Портретъ Еврея;
— произведеніе полное жизни, выраженія, силы колорита и естественности, хотя не конченное.

КАМБЕРЛЕНЪ.

Замѣчательный ваятель новѣйшаго времени.

166. Рѣка въ видѣ Нептуна;
— круглая статуя, хорошо задуманная и хорошо выполненная.

КАМЕИ; см. МЕДАЛИ.

КАММУЧИНИ.

Извѣстный новѣйшій Итальянскій живописецъ.

⁂ Собраніе боговъ на Олимпѣ.
— Картонъ, подаренный Академіи Государемъ Наслѣдникомъ.

КАНАЛЕТЪ.

Замѣчательный Итальянскій живописецъ, пріобрѣтшій извѣстность своими перспективными видами. Живопись его сильна, свободна, эффектна, можно сказать великолѣпна и, отчасти, манерна.

72. Парадная лѣстница;
— копировалъ Ѳ. Алексѣевъ.

268. Видъ предмѣстія;
269. Видъ города съ мостомъ;
— оба эти вида замѣчательны мастерскою кистью, освѣщеніемъ и блескомъ красокъ. Подобнаго рода работы могли бы быть выполнены превосходно мозаикою.

КАНОВА.

Знаменитый Итальянскій художникъ и первый ваятель новѣйшей эпохи искуства. Благородство и нѣжность стиля, естественность выраженія, прелесть созданій, глубина чувства, совершенство пластики, возвышенный и нѣжный характеръ красоты, — все это слито въ его твореніяхъ.

180. Амуръ и Психея;
— одно изъ первоначальныхъ произведеній Кановы, не имѣющее большихъ художественныхъ достоинствъ, но замѣчательное по изобилію чувства цѣлующихся любовниковъ.

179. Психея,
— легкая, прелестная, — замечтавшаяся надъ бабочкой; необыкновенно милое произведеніе.

КАНЬЯНИ.

163. Рахиль съ Кумиромъ,
— грудное изображеніе, замѣчательное хорошимъ колоритомъ и освѣщеніемъ.

КАРАВАДЖІО.

Америги, Микель Анджело, Караваджіо, художникъ Римской школы XVII столѣтія. Знаменитъ необыкновенною силою живописи, чрезвычайно эффектнымъ освѣщеніемъ и глубиною тѣней. Одаренный неукротимымъ, огненнымъ воображеніемъ и, въ высшей степени искусно владѣя механическими средствами онъ могъ бы стать на недосягаемую высоту совершенства, если бы болѣе изучалъ древнихъ и стремился къ истинной изящности рисунка и композиціи. Но къ сожалѣнію, увлеченный негодованіемъ на школу идеалистовъ или маньеристовъ, онъ обратился къ безусловному копированію натуры и оттого всегда тривіаленъ и грубъ въ самыхъ лучшихъ своихъ твореніяхъ.

180. Нимфа съ Амуромъ.
183. Нимфы.
— Одноцвѣтныя изображенія, выполненныя довольно эффектно, но безъ особенной граціи.

460. Положеніе Спасителя во гробъ;
— копировалъ Гофманъ.

Подлинникъ этой картины считается образцовымъ созданіемъ Караваджіо. Група, на ней изображенная, состоитъ изъ шести фигуръ: Никодима и Іоанна, поднимающихъ Спасителя, и изъ трехъ Марій. Удивительная сила живописи и могущество эффекта суть основныя достоинства картины, полному совершенству которой не достаетъ благородства стиля и изящности въ выраженіяхъ.

587. Мученіе св. Петра;
— Копія отличается тѣми же достоинствами и недостатками. Рельефъ этой картины удивителенъ.

КАРАВАКЪ.

Каравакъ, иностранный художникъ, пріѣзжавшій въ Россію въ началѣ прошедшаго столѣтія.

297. Портретъ Гос. Великой Кн. Цесаревны Анны Петровны, въ дѣтствѣ.

КАРРАЧЧИ.

Наиболѣе знаменитыми художниками этого имени были Людвикъ; Августинъ и Аннибалъ, — главы особой школы живописи, основывавшейся на соединеніи величавости и прелести выраженія Рафаэля и силы Микель Анджело съ изящною простотою стиля древнихъ и согласіемъ Тиціановскаго колорита. Но это было только общимъ основаніемъ, и каждый изъ Каррачей замѣчателенъ своими особенностями, которыя происходили отъ степени дарованія и различія ихъ характеровъ. Наибольшую знаменитость пріобрѣлъ Аннибалъ, отличавшійся особенно прекраснымъ выраженіемъ лицъ въ своихъ картинахъ.

514. Св. Себастіянъ.
— Прекрасное грудное изображеніе.

КАСТИЛЬОНЕ.

Джіо, Бенедетто Кастильоне, Итальянскій художникъ XVII столѣтія. Его картины отличаются странною композиціею, но выполненіе ихъ не лишено разнообразія и колорита, и изученіе его письма можетъ быть для художника не безъ пользы, если картина не потемнѣла отъ времени.

164, 165, 166, 167. Виды древнихъ развалившихся зданій.

341. Женская голова, съ покрываломъ.

КАУФМАНЪ.

Ангелика Кауфманъ, знаменитая женщина художникъ, заслужила извѣстность легкостію кисти, пѣжностью манера, довольно чистымъ рисункомъ и пріятнымъ сочиненіемъ. Вообще въ ея произведеніяхъ много женскаго чувства и вкуса.

552. Ринальдъ, познающій свое заблужденіе;

553. Ѳетида купаетъ Ахиллеса въ водахъ Стикса;

554. Императоръ Августъ увѣнчиваетъ бюстъ Юлія Цесаря;

Упомянутыя достоинства видны во всѣхъ этихъ картинахъ, которыя, сверхъ того, были ея опытомъ въ энкаустикѣ или въ живописи восковыми красками. Свѣжесть ихъ, вполнѣ сохранившаяся донынѣ, весьма замѣчательна.

КВЕРФУРТЪ.

Нѣмецкій художникъ, извѣстный въ живописи баталій и животныхъ легкимъ и пріятнымъ исполненіемъ своихъ произведеній.

415. Сраженіе.

КИПРЕНСКІЙ.

Профессоръ живописи, умершій за границею, принадлежитъ къ небольшому числу нашихъ избранныхъ портретистовъ, и не безъ выгоды можетъ быть сравниваемъ со многими лучшими иностранными художниками этого рода; тѣмъ болѣе, что не будучи слѣпымъ подражателемъ чужихъ достоинствъ, и создавъ особенный характеръ живописи, представляетъ самобытныя стороны. Онъ имѣлъ умъ весьма пытливый и склонный къ отвлеченнымъ изысканіямъ, и его горячее воображеніе кажется часто представляло ему возможность разрѣшенія самыхъ несбыточныхъ проблэмъ математики и естественныхъ наукъ. Тогда онъ съ жаромъ и надолгое время предавался изслѣдованіямъ, совершенно отвлекавшимъ его отъ искуства. Но въ подобномъ направленіи кажется можно предполагать и источникъ характера его живописи. Въ ней онъ, особенно въ послѣднее время, какъ будто искалъ чего-то поваго въ механическихъ пріемахъ, и хотѣлъ въ наивозможно тщательной отдѣлкѣ найти новое средство для полнаго выраженія жизни въ своихъ произведеніяхъ. Кажется онъ предполагалъ, что эту отдѣлку можно довести до того совершенства, которое совершенно скроетъ живопись, скроетъ слѣды движенія кисти, сольетъ краски въ неуловимые переходы оттѣнковъ цвѣтовъ и произведетъ въ картинѣ тотъ же самый нерукотворный видъ, какой имѣютъ предметы въ природѣ. Къ этому совершенству живописи, должно замѣтить, онъ не шелъ путемъ подражанія. Создавъ самъ себѣ задачу, онъ и разрѣшалъ ее по своему. Въ немъ вы неувидите точной копировки, такъ сказать,—волосокъ въ волосокъ, какъ въ Деннерѣ, или въ Жераръ Довѣ. Онъ старательность сосредоточивалъ въ колоритѣ, въ накладкѣ красокъ, и изображалъ болѣе прозрачность кожи на тѣлѣ, нежели ея наружные оттѣнки. Рѣшеніе вопроса, куда бы привела его такая манера, прекращено преждевременною кончиной. Что же касается до тѣхъ качествъ живописи, которыя всегда составляли и составляютъ предметъ изученія художниковъ, именно рисунка, освѣщенія и выраженія, Кипренскій, съ своимъ дарованіемъ и искуствомъ, не могъ не оказать въ нихъ большихъ успѣховъ, которыя видны въ большей части его картинъ.

54. Испанецъ;

—Весьма хорошая копія съ Ванъ Дэйка.

57, Портретъ Д. Давыдова;

62. Портретъ отца Кипренскаго;

— Одно изъ лучшихъ произведеній не только Кипренскаго, но и Русской живописи, — отличающееся прекраснымъ

колоритомъ, широкою мастерскою кистью, естественностью освѣщенія и рельефомъ.

63. Портр. Его Прев. А. В. Перовскаго.
— Въ Испанскомъ костюмѣ;—голова написана весьма хорошо.

520. Портр. Торвальдсена.
—Мастерское произведеніе, въ которомъ сила живописи и освѣщенія вполнѣ выкупаютъ нѣкоторую неестественность колорита.

КЛИНДЕРЪ.

Академикъ по миніатюрной живописи.

370. Мужикъ съ балалайкой.
— Довольно милой работы; но здѣсь Русской мужикъ имѣетъ видъ вдохновеннаго трубадура или миннезингера.

КЛОТЪ.

Баронъ П. К. Клотъ, профессоръ ваянія и литейный мастеръ при Академіи. Имъ произведены извѣстныя группы коней и водничихъ для Аничкова моста, отлитыя имъ самимъ, и многіе небольшіе предметы. Въ отливкѣ изъ бронзы онъ считается отличнымъ мастеромъ и достойнымъ преемникомъ Екимова. Въ Академіи находится отлитая имъ *Анатомическая фигура.*

КОАПЕЛЬ.

Ноэль Коапель, художникъ Французской школы; въ его произведеніяхъ видно необыкновенно живое, изобрѣтательное воображеніе, легкая группировка фигуръ, особенная миловидность выраженій, необыкновенная цвѣтистость колорита и, къ сожалѣнію, нерѣдко натянутость, пышность и декораціонность.

603. Аріадна и Бахусъ.
605. Діана съ нимфами.
— Двѣ маленькія картинки, привлекательныя живостью красокъ, великолѣпнымъ и нѣжнымъ характеромъ сгруппировки фигуръ, эффектомъ и милымъ разнообразіемъ украшеній. Собственно сочиненіе — довольно манерно.

КОВБЛЕРЪ.

Нѣмецкій живописецъ.

287. Портр. Имп. Маріи Терезіи.
— Замѣчателенъ естественностью и мягкостью живописи, хотя она и неимѣетъ силы и блестящаго колорита.

КОЗЛОВСКІЙ.

Михаилъ Ивановичъ Козловскій, бывшій питомецъ Академіи и впослѣдствіи профессоръ ваянія. Полуколоссальный памятникъ Суворова; колоссальная группа Самсона со львомъ, въ Петергофѣ; статуя Сидячей дѣвочки, статуя Генія или купидона, Анатомическая фигура, и проч. составляютъ неотъемлемое его право на извѣстность. Каждое изъ этихъ произведеній обнаруживаетъ въ авторѣ необыкновенную способность, много чувства, воображенія, оригинальный взглядъ и мастерскую руку. Но не взирая на эти достоинства, должно сказать, что Козловскій, полный самобытности и неподдѣльнаго живаго дарованія, былъ романтикомъ своего рода. Примѣры древности и памятники классическаго искуства не были для него исключительнымъ образцемъ совершенства. Здѣсь, къ чести его должно сказать, что онъ еще въ исходѣ прошедшаго столѣтія понималъ условность изящнаго древнихъ. Это повело Козловскаго въ сферу художественныхъ вольностей, гдѣ ловкость пріема считается искуствомъ, гдѣ выраженіе чувства замѣняетъ выраженіе характера, гдѣ пылкость и игривость воображенія именуются творчествомъ. Но и на этой дорогѣ, гдѣ другой непремѣнно бы палъ вполнѣ, то есть сдѣлался бы жалкимъ и грубымъ маньеристомъ, Козловскій сохранилъ свое достоинство: произведенія его, не имѣя идеальнаго совершенства и красоты античной, отличаются естественностью характера и свободной простотой подражанія природѣ. Явленіе подобныхъ людей поучительно, и счастливъ будетъ тотъ художникъ, который съумѣетъ нынѣ угадать вѣрнѣе то направленіе, къ которому стремился, хотя и невполнѣ достигнулъ нашъ соотечественникъ.

161. Пастухъ съ барашкомъ.
— Маленькая фигура, замѣчательная легкостью постановки, движенія, и нѣжностью работы.

130. Фавнъ Марсій.
— Маленькая статуя, въ которой художникъ, кажется, имѣлъ намѣреніе обна-

ружить особенную силу и смѣлость выполненія.

203. Минерва и Геній искуства.
— Маленькая группа, выполненная по удачной мысли.

КОЗЛОВЪ.

Профессоръ исторической живописи и адъюнктъ-ректоръ, современникъ и товарищъ Лосенки по службѣ, ознакомился съ живописью самоучкой и обнаружилъ въ ней необыкновенныя дарованія, которыя, при надлежащемъ образованіи могли бы принести богатые плоды. Въ Академіи находится его картина:

2. Отреченіе Ап. Петра.

КОЛЬМАНЪ.

Академикъ по пейзажной живописи.

130. Пейзажъ.
— Акварельный рисунокъ, въ которомъ раскраска такъ сильна и свободна, что даже вблизи можно его принять за картину, написанную масляными красками.

КОРРЕДЖІО.

Антоніо Аллегри Корреджіо, знаменитый Итальянской художникъ начала XVI столѣтія. Богатство воображенія, изумительное волшебство свѣтотѣни и очаровательная нѣжность чувства, придаютъ его произведеніямъ восхитительную прелесть. Художникъ, желающій изучить и уловить различные оттѣнки выраженія чистаго блаженства, улыбки матери, яснаго взгляда младенца, полной прелести дѣвической невинности, счастія исполнившейся надежды, едвали гдѣ либо найдетъ ихъ въ такомъ совершенствѣ, какъ въ твореніяхъ Корреджіо.

526. Даная.
— Копія, — весьма милая небольшая картина, въ которой изображена въ самомъ открытомъ положеніи знаменитая красавица, для обладанія которою Юпитеръ удостоилъ обратиться въ золотой дождь; въ картинѣ дѣйствительно видно, какъ она съ томнымъ видомъ ловитъ въ свое покрывало сыплющіеся сверху золотые кружки; услужливый Амуръ помогаетъ въ этомъ дѣлѣ, а въ углу двое купидончекъ преважно пишутъ что то на дощечкѣ, — вѣроятно приходъ.

650. Богоматерь съ младенцемъ Христомъ. св. Елисаветою и св. Іеронимомъ.
— Копія Живаго; Мадонна изображена сидящею, съ предвѣчнымъ сыномъ своимъ на колѣнахъ; передъ нимъ Св. Іеронимъ держитъ открытую книгу; подлѣ Богоматери, но только на землѣ, возлежитъ святая дѣва, припавъ щекой къ ногамъ божественнаго младенца; за нею видѣнъ ангелъ съ сосудомъ, который вѣроятно напоминаетъ о муррѣ, возліянномъ ею на ноги Спасителя. Вся картина отличается рѣдкими достоинствами; но выраженіе лица Магдалины, блаженство ея взгляда, восхитительны.

651. Рождество Христово.
— Копія Босси, — извѣстная подъ названіемъ «Божественной ночи;» въ этомъ произведеніи, свѣтъ, исходящій отъ рожденнаго младенца, озаряетъ Божественную его матерь и окружающихъ ее пастырей; за ними царствуетъ тихая, прозрачная ночь. Это освѣщеніе составило славу картинѣ. Копія прекрасна.

652. Богоматерь съ предвѣчнымъ младенцемъ и ангелами.
— Копія Пассаротти, произведеніе весьма сходное, по стилю и исполненію, съ Мадонной № 650.

КОРТОНА.

Піетро Берретини, довольно хорошій Итальянскій живописецъ XVII столѣтія.

582. Богоматерь съ младенцемъ, предъ ними св. Іосифъ и ангелы.
— Маленькая картина, не замѣчательная ни рисункомъ, ни сочиненіемъ, но голова святой дѣвы написана весьма хорошо, хотя безъ особенной красоты выраженія.

КУХАРЕВСКІЙ.

Пейзажистъ, бывшій воспитанникъ Академіи; произвелъ нѣсколько картинъ, разнаго достоинства, и хорошихъ копій.

50. Видъ С. Петербургской биржи.
103. Стадо въ лѣсу.
— Копія съ знаменитаго Поль Поттерова пейзажа, замѣчательнаго отличнымъ выборомъ пункта, глубиной перспективы, естественностію и жизнью освѣщенія и мастерскимъ изображеніемъ животныхъ.

628. Болото.
— Пейзажъ; копія съ образцоваго произведенія Рюйздаля, знаменитаго Голландскаго пейзажиста.

КРЮГЕРЪ.

Извѣстный Нѣмецкій живописецъ. Въ работахъ его видно направленіе къ вѣрному подражанію природѣ, свободный рисунокъ, опытная кисть и сходство въ портретахъ.

465. Государь Императоръ Николай I, на конѣ, въ сопровожденіи Е. В. Наслѣдника, В. Кн. Михаила Павловича и особъ двора.
— Копировалъ Пиратскій. Картина довольно большаго размѣра; группировка прекрасна, въ фигурахъ много движенія и свободы, сходство лицъ поразительно и вся композиція отличается величавымъ характеромъ. Копія произведена отлично въ отношеніи подлинника.

КЮГЕЛЬХЕНЪ.

Русской пейзажистъ; въ его работѣ видна нѣкоторая сила и свѣжесть красокъ, но онѣ недоведены до надлежащей мягкости, почему въ картинахъ его мало воздуха и живопись выходитъ суха; такъ покрайней мѣрѣ можно сказать о находящемся здѣсь пейзажѣ:

158. Видъ Ревельской крѣпости.

ЛАГРЕНЕ.

Французскій художникъ прошедшаго столѣтія, вызванный въ Россію Императрицею Елисаветою Петровною и бывшій директоромъ Академіи. Въ то время онъ славился своимъ искуствомъ въ исторической живописи, и произведенія его доказываютъ, что при тогдашнемъ состояніи Французской школы, онъ сдѣлалъ, сравнительно, большіе успѣхи. Живопись его нѣжна и легка, почти до безхарактерности; но можетъ нравиться согласіемъ и пріятностью красокъ. Въ его рисункѣ видна свобода и игривость. Въ выраженіяхъ сладострастнаго и нѣжнаго характера онъ обнаружилъ особенную живость воображенія.

293. Императрица Елисавета, покровительствующая изящнымъ искуствамъ.
— Большая картина, въ которой вѣнценосная основательница Академіи — изображена, окруженная музами и аллегорическими аттрибутами художествъ.

314. Дочерняя любовь Римлянки.
619. Лотъ съ дочерьми.
— Произведеніе, замѣчательное сочиненіемъ, пріятнымъ рисункомъ и нѣжностью кисти.

659. Судъ Париса.
— Большая картина, лучшее изъ произведеній Лагрене, находящихся въ Академіи. Композиція и расположеніе фигуръ имѣетъ прелестный характеръ, хотя ничего классическаго. Въ живописи здѣсь гораздо менѣе вялости, въ которую онъ впадалъ въ другихъ картинахъ. Выраженія отличаются особенною миловидностью, фигуры болѣе воздушны и вообще все произведеніе, нѣжностью характера, вымысла и выполненія, можетъ плѣнять невзыскательнаго любителя искуства.

ЛАДЮРНЕРЪ.

Профессоръ живописи, изъ иностранцевъ, отличается особеннымъ искуствомъ и ловкостью въ изображеніи военныхъ сценъ, умѣньемъ ловить характеры и сходство, эффектнымъ освѣщеніемъ и удачнымъ выборомъ предметовъ, которые онъ изображаетъ сильною и смѣлою кистью. Изъ его произведеній извѣстны: Парадъ и молебствіе при открытіи Александровской колонны; видъ конференцъ-залы Академіи во время засѣданія совѣта, и множество другихъ картинъ, изъ которыхъ здѣсь не имѣется ни одной.

ЛАЗАРИНИ.

Художникъ Венеціанской школы XVII столѣтія.

559. Явленіе Ангела родителямъ Сампсона.
— Сочиненіе картины и рисунокъ неимѣютъ ничего особеннаго, но въ живописи, хотя не блестящей и не эффектной, есть хорошій колоритъ, мягкость и прозрачность.

ЛАМПИ.

Лампи (отецъ), иностранецъ, прибывшій въ Россію въ царствованіе Императрицы Екатерины II. Имъ оставлены прекрасные портреты этой Государыни, въ эрмитажѣ, въ залѣ Императорскаго Вольнаго Экономическаго Общества и въ другихъ мѣстахъ. Живопись его замѣчательна особеннымъ согласіемъ красокъ, нѣжностью и блескомъ колорита. Въ Академіи находится его работы:

37. Портретъ гр. А. И. Мусина-Пушкина.

ЛАМПИ.

Шелъ по слѣдамъ своего отца, и удостоился получить званіе Академика за прекрасное произведеніе:

42. Портретъ Акимова.
— Одинъ изъ лучшихъ въ Академіи.

ЛАПЧЕНКО.

Русской художникъ, оказавшій замѣчательныя способности въ исторической живописи.

145. Сусанна.
— произведеніе, обращающее на себя вниманіе свѣжестью красокъ, хорошимъ освѣщеніемъ и рельефомъ.

ЛАФОССЪ.

Французскій живописецъ.

610. Спаситель въ пустынѣ.
— групировка и положенія фигуръ ангеловъ и характеръ головъ весьма пріятны; въ кисти замѣтна свобода и мягкость, въ краскахъ согласіе. По общему всей картины не мало вредитъ сочиненіе: ангелы, несущіе роскошныя блюда къ Спасителю міра, кажется не вполнѣ соотвѣтствуютъ смыслу текста писанія о ихъ «служеніи.»

ЛЕБЕДЕВЪ.

Пейзажистъ, пансіонеръ Академіи, умершій въ чужихъ краяхъ. Въ немъ Русское искуство потеряло блистательную надежду. Одаренный живымъ и обширнымъ воображеніемъ, свѣтлымъ умомъ и оригинальнымъ взглядомъ, Лебедевъ обнаружилъ необыкновенныя способности въ рисованіи и живописи пейзажей. Съ рѣдкимъ трудолюбіемъ онъ соединялъ неохлаждавшуюся пылкость души, съ быстротою наблюдательности удивительную память, и съ склонностью къ мечтательности и идеализму, горячую любовь къ природѣ. Въ первыхъ его произведеніяхъ ясно было вліяніе первоначальнаго ученія съ посредственныхъ образцовъ: тяжелая кисть, условная манера, сухость и рѣзкость. Но съ дальнѣйшими его занятіями эти недостатки начали постепенно спадать, и болѣе и болѣе обнаруживать тѣ достоинства, которыми онъ снискалъ себѣ столь раннюю извѣстность, хотя еще и не успѣлъ вполнѣ удалиться отъ излишней густоты живописи, дававшей его картинамъ тяжелый видъ. Къ сожалѣнію, изъ его работъ нѣтъ ни одной въ залахъ Академіи, и трудно бы было стараться безъ образца и примѣра дать понятіе о блескѣ его красокъ, силѣ эффектовъ, мастерскомъ освѣщеніи и бойкой кисти. Можно только указать на одинъ пейзажъ, копированный съ его картины:

386. Вилла Рафаэля,
— мозаичная копія, см. Веклеръ.

ЛЕБРЕНЪ.

Извѣстная Французская художница.

64. Портретъ самой художницы,
— привлекательная, умная, миловидная и выразительная головка, написанная нѣжною и пріятною кистью.

ЛЕВИТСКІЙ.

Бывшій совѣтникъ Академіи, не изъ числа ея питомцевъ, принадлежитъ къ лучшимъ Русскимъ портретистамъ Екатерининскаго вѣка. Кисть его необыкновенно нѣжна, и живопись отличается особенною тщательностью, живостью красокъ, почему болѣе похожа на пріятную и щегольскую раскраску, нежели собственно на живопись.

52. Портретъ г-жи Протасовой.
61. Портретъ строителя Академіи, Кокоринова.
— По этимъ портретамъ можно судить, на какую степень совершенства могло бы возвести Левитскаго классическое изученіе образцовъ Италъянскаго искуства.

298. Императрица Екатерина II — законодательница.
— Произведеніе весьма замѣчательное по сходству и щеголеватой манерѣ.

ЛЕДЮКЪ.

Французскій живописецъ; его произведенія отличаются необыкновенною оконченностію и почти слизанностью работы, страннымъ выборомъ предметовъ и эффектнымъ освѣщеніемъ.

542. Испанцы у камина.
— Маленькая картинка, изображающая группу Испанцевъ передъ каминомъ. Игра свѣта, падающаго съ низу на странныя лица и одежды собесѣдниковъ, соблюдена прекрасно, хотя общій тонъ освѣщенія походитъ гораздо болѣе на дневной.

ЛОРРЕНЪ.

Французской живописецъ, вызванный въ Россію въ 1758 году, Императрицею Елисаветою Петровной. Великихъ художественныхъ достоинствъ онъ не имѣлъ, но для насъ замѣчателенъ, какъ современникъ и, въ нѣкоторомъ отношеніи, участникъ основанія Академіи.

295. П. Имп. Елисаветы,
— въ профиль.

296. Портр. ея же
466.
467. Группы Купидоновъ.
468.
— Достоинства и недостатки этихъ произведеній можно почесть общими тогдашней Французской живописи: раскраска пріятна, въ рисункѣ есть легкость и свобода; но нѣтъ естественности и силы въ колоритѣ, нѣтъ полноты и жизни, которыми сближается произведеніе искуства съ созданіями природы.

ЛОГАНОВСКІЙ.

Пансіонеръ Академіи въ чужихъ краяхъ, посланный туда за оказанные имъ успѣхи въ ваяніи.

⁂ Сваяшникъ.
Большая круглая статуя, доставившая художнику большую золотую медаль. Замѣчательная правильность фигуры и хорошая лѣпка дозволяютъ надѣяться, что въ г. Логановскомъ Академія будетъ имѣть прекраснаго художника; особенно, если онъ обратитъ вниманіе на характеръ и выраженіе композицій.

ЛОМОНОСОВЪ.

Знаменитое имя преобразователя нашего языка, имя, которое въ лѣтописяхъ просвѣщенія нашего отечества неразрывно соединилось съ началами успѣховъ и развитія всѣхъ безъ исключенія отраслей естествознанія, математики, исторіи, краснорѣчія и поэзіи, — встрѣчается также однимъ изъ первыхъ въ эпоху рожденія художествъ въ Россіи. Занятія Ломоносова имѣли характеръ всеобъемлющей дѣятельности цѣлой Академіи, цѣлаго общества ученыхъ, и потому весьма естественно, что и образовательныя искуства привлекли на себя его вниманіе. Но кромѣ этой причины, кажется, нетрудно найти другую, несравненно сильнѣйшую, которая объясняетъ рѣшимость его приняться за художество, и сдѣланный имъ выборъ. Понимая мысль Великаго Преобразователя Россіи, Ломоносовъ посвятилъ всю свою жизнь ея служенію. Но благоговѣя передъ памятью великаго монарха и истощая всѣ средства поэзіи и краснорѣчія, чтобы объяснить своимъ современникамъ его величіе и заслуги, онъ весьма естественно могъ желать увѣковѣчить ихъ въ видимыхъ образахъ, тѣмъ средствомъ, какое позволяли его личныя силы, — и явилось его созданіе:

⁂ Полтавская битва.
— Колоссальная мозаика, хранящаяся нынѣ въ Академическихъ кладовыхъ. Къ сожалѣнію, еще не исполненныя необходимыя починки и даже трудность въ прійсканіи мѣста для этой громадной картины, препятствуютъ до сихъ поръ ея помѣщенію въ залахъ музеума Академіи.

309. **Портретъ Императрицы Елисаветы Петровны.**
— Мозаичное изображеніе вѣнцѣносной покровительницы Ломоносова. Наборъ имѣетъ большія достоинства, но колоритъ не выдержанъ, чему много препятствовало качество самодѣльной мозаики.

ЛОСЕНКО.

Антонъ Павловичь Лосенко, профессоръ исторической живописи и директоръ Академіи, бывшій ея питомцемъ и художникомъ перваго Академическаго выпуска. Счастливая соразмѣрность и согласіе способностей были причиной его успѣховъ и степени заслугъ, какія онъ оказалъ Академіи и Русскому искуству. Не обнаруживъ ни въ чемъ ни излишней пылкости воображенія, ни той его силы, которая не рѣдко увлекаетъ обширные умы къ блестящимъ, но ложнымъ понятіямъ, Лосенко съ самаго начала своихъ занятій пошелъ быстро и твердо по прямому пути къ совершенству. Онъ понялъ, что основаніемъ успѣха во всѣхъ отрасляхъ искуства служитъ рисунокъ и обратилъ исключительное вниманіе на его изученіе. Академическій курсъ и двоекратная поѣздка въ чужіе краи дали ему средства развить свой взглядъ и укрѣпить практическія способности. Въ твореніяхъ Рафаэля и древности онъ почерпнулъ широкій и благородный стиль, не въ отношеніи идеи и композиціи, но собственно въ отношеніи рисунка: для перваго нужно бы было имѣть творческій геній, подобный Рафаэлеву, для втораго Лосенко уже обладалъ умомъ, наукой, соображеніемъ, вкусомъ и твердою рукою. Владѣя вполнѣ такими богатствами и руководимый пламенною любовью къ искуству, онъ принесъ ихъ на пользу общаго блага. Его трудами Академія стала на тотъ путь, по которому она достигла въ нѣсколько десятковъ лѣтъ той степени, до которой другія достигаютъ столѣтіями. Во все время своей службы Лосенко неутомимо преслѣдовалъ свою мысль, рисовалъ для классовъ оригиналы, составлялъ анатомію, содѣйствовалъ указаніемъ, подавалъ примѣръ своими работами. Труды его увѣнчались успѣхомъ, хотя смерть слишкомъ рано пресѣкла нить его полезной жизни. Въ этомъ отношеніи, плоды посѣянныхъ имъ сѣмянъ пожинаетъ потомство. Они созрѣли, дали новыя сѣмена; искуство совершило періодъ, входитъ въ новый фазъ своего существованія и юное поколѣніе спѣшитъ забыть примѣры стариковъ.—О живописи Лосенки можно сказать только одно то, что она имѣетъ много одинаковыхъ достоинствъ вообще съ современною ей Европейскою; въ ней есть относительная естественность; но колоритъ и освѣщеніе не имѣютъ полной силы и жизни. Характеръ его сочиненія совершенно соотвѣтствовалъ характеру его способностей. Изъ произведеній Лосенки, въ Эрмитажѣ находится: Владиміръ передъ Рогнѣдою; въ Русской галлереѣ Академіи.

6. **Приношеніе Исаака на жертву.**
8. **Авель.**
10. **Академическая фигура.**
11. **Портретъ его Прев. А. П. Сумарокова.**
16. **Портретъ актера Волкова.**
17. **Св. Ап. Андрей Первозванный.**
19. **Смерть Адониса.**
531. **Правосудіе.**
— Копія съ Рафаэля.

Всѣ эти произведенія, можетъ быть исключая первое, отличаются превосходною правильностью рисунка, вѣрностью размѣровъ фигуръ и прекраснымъ, хотя неколоритнымъ письмомъ, почему были всегда образцами, по которымъ учились питомцы Академіи.

Кромѣ этихъ картинъ, хранится не конченная картина Лосенки:

∵ «**Прощаніе Гектора съ Андромахой,**»

и значительное собраніе подлинныхъ рисунковъ, которые служили оригиналами въ классахъ.

ЛОТЪ.

Карлъ Лотъ, Нѣмецкой художникъ XVII столѣтія, заслуживаетъ вниманіе величавостью и простотою стиля своихъ композицій, сильнымъ письмомъ, познаніемъ свѣтотѣни и довольно хорошимъ колоритомъ, который, однакожъ имѣетъ тотъ недостатокъ, что впадаетъ въ красноту. Эти качества болѣе или менѣе видны и въ находящихся здѣсь картинахъ:

311. **Св. Іеронимъ.**
560. **Блудный сынъ.**

558. Ревекка напаяетъ раба Аврамова.
— Два послѣднія произведенія имѣютъ много хорошаго. Голова Ревекки прекрасна.

ЛУКАТЕЛЛИ.

Италіянской пейзажистъ XVII столѣтія.

214. Лѣсистый берегъ.
— Пейзажъ посредственнаго достоинства.
498. Преслѣдованіе нимфы.
500. Меркурій усыпляющій Аргуса.
— Двѣ послѣднія картины суть, такъ называемые, историческіе пейзажи. Въ сочиненіи ихъ видна изобрѣтательность, хотя они далеко уступаютъ Пуссеневскому размѣщенію плановъ и линій. Въ живописи недостаетъ полной естественности колорита и глубины воздуха.

ЛУТЕРБУРГЪ.

614. Пейзажъ.
— Нѣтъ ни сильнаго эффекта, ни блеска красокъ; но эта простота, естественность, постепенность — удивительны, — и по видимому ничтожный пейзажъ дѣлается превосходно написанною идилліею.

МААСЪ.

Живописецъ Голландской школы XVII столѣтія, пріобрѣтшій извѣстность портретами, которые онъ писалъ въ Рембрантовскомъ родѣ, хотя не съ одинаковымъ совершенствомъ.

507. Портретъ женщины.
— Замѣчателенъ прекраснымъ колоритомъ и живостью выраженія.

МАЙОТТИ.

424. Домашній концертъ.
422. Драка за карточной игрой.

Маленькія, довольно старыя картины; въ общемъ ихъ нѣтъ ничего особеннаго; но въ изображеніи женщинъ замѣтна мягкая кисть.

МАКАРОВЪ.

Русской художникъ, бывшій воспитанникъ Академіи.

168. Портретъ отца Рембранта.
— Копія съ Рембранта.

МАЙКОВЪ.

Академикъ по части живописи.

488. Голова Святой Дѣвы.
— Прелестная копія съ Рафаэлевой картины, полной выраженія дѣвственной чистоты и прелести.

МАРАТТИ.

Карло Маратти, художникъ Римской школы XVII столѣтія. Благородство идей въ композиціяхъ, чистота стиля, хорошій вкусъ и твердость рисунка заставляютъ включить его въ число наиболѣе замѣчательныхъ живописцевъ.

579. Видѣніе Святаго мужа.
— Маленькая картина; онъ изображенъ на первомъ планѣ; за нимъ видна группа женщины съ двумя дѣтьми, простирающихъ руки къ крылатому существу, которое высыпаетъ изъ рога изобилія серебреныя и золотыя монеты. Существенное различіе изображеній старца и группы довольно ясно выражено самымъ характеромъ живописи; освѣщеніе умно и эффектно.

МАРІЕСКИ.

Венеціянской перспективный живописецъ послѣдняго времени. Работа его легка, свободна, отличается топографическою точностью; но въ манерѣ есть сухость, и мало глубины тѣней и воздуха.

575. Видъ моста въ Венеціи,
576. Видъ Венеціанскаго канала.
— Оба произведенія замѣчательны по вѣрности линейной перспективы, и хотя колоритъ не вполнѣ естественъ, относительная послѣдовательность тоновъ въ нихъ хороша и въ кисти виденъ мастеръ.

МАРКОВЪ 1.

Русской художникъ, извѣстный копіями съ Рафаэлевыхъ картинъ, находящимися въ Академіи:

666. Мадонна де-Фолиньо.
— Копія съ Рафаэля.

⁂ Пожаръ въ Борго.
— Копія см. Рафаэль.

МАРКОВЪ 2.

Профессоръ исторической живописи, бывшій питомцемъ Академіи и пансіонеромъ ея въ чужихъ краяхъ. Въ своихъ произведеніяхъ онъ обнаружилъ особенность взгляда въ выборѣ предметовъ и направленіе къ такому роду живописи, въ которомъ интересъ содержанія можетъ быть наиболѣе поддерживаемъ оригинальностью обстановки и характеромъ исполненія.

142. Фортуна и нищій.
— Предметъ заимствованъ изъ басни Крылова: Непостоянная богиня, остановясь на мгновеніе въ своемъ воздушномъ полетѣ, сыплетъ груду золота въ вѣтхую суму нищаго старика, которая уже прорвалась и золото становится прахомъ. Фигура фортуны изображена на свѣтломъ фонѣ голубаго неба, и не смотря на то, въ колоритѣ своемъ не имѣетъ ничего тяжелаго.

449. Мадонна Дрезденская;
— Прекрасная копія съ Рафаэлевой картины, извѣстной у насъ по поэтическому описанію Жуковскаго.

Кромѣ этихъ картинъ, въ классныхъ залахъ были помѣщены работы Маркова:

⁂ Сократъ въ темницѣ,
— довольно большое произведеніе, писанное имъ на чужіе краи. По сочиненію эта картина можетъ стать на ряду съ лучшими композиціями того же предмета Европейскихъ мастеровъ; и если бы была выполнена художникомъ въ порѣ зрѣлости и полнаго познанія технической части, то безспорно сдѣлалась бы украшеніемъ Русскаго искуства. Расположеніе фигуръ и ихъ постановка, выраженіе головъ и ихъ освѣщеніе, — были порукой въ будущихъ успѣхахъ г. Маркова.

⁂ Аббадонна,
— изображеніе падшаго Ангела, въ минуту, когда алкая смерти, онъ бросается въ бездну.

МАРТОСЪ.

Иванъ Петровичь Мартосъ, бывшій ректоръ Академіи, изъ ея питомцевъ. Способности, познанія, удивительное трудолюбіе, долгая жизнь, вполнѣ преданная художественной дѣятельности, огромное число произведеній и особенныя качества характера доставили ему обширную извѣстность въ нашемъ отечествѣ. Изобрѣтательность въ сочиненіи, благоразумная группировка фигуръ, приличность вкуса и отчетливость въ выполненіи составляютъ - неотъемлемыя достоинства его многочисленныхъ работъ. Изъ нихъ важнѣйшими считаются: знаменитый памятникъ гражданину Минину и князю Пожарскому, въ Москву; Дюка де Ришелье, въ Одессу; Ломоносова для Архангельска; кн. Потемкина Таврическаго въ Херсонъ; Императора Александра I, въ Таганрогъ; Императору Павлу I; Великимъ Княгинямъ Александрѣ и Еленѣ Павловнамъ; Родителямъ Императрицы Маріи Ѳеодоровны; колоссальный бюстъ Императора Александра I, для биржевой залы; колоссальныя изваянія: Іоаннъ Креститель, для Казанскаго собора; Андрей Первозванный въ село Грузино; барельефъ для Казанскаго собора, и множество другихъ. Въ Академіи находятся:

142. Вѣра,
— небольшая круглая статуя.

163. Актеонъ,
— круглая статуя, одно изъ первыхъ и лучшихъ произведеній Мартоса, отличающееся необыкновенною легкостью, свободою движенія и античнымъ изяществомъ формъ.

МАРТЫНОВЪ.

Бывшій питомецъ Академіи, хорошій пейзажистъ. Изъ числа его картинъ многія находились въ загородныхъ Императорскихъ дворцахъ. Академія имѣетъ до тридцати его акварельныхъ и гуашныхъ рисунковъ, и одинъ, писанный масляными красками:

93. Пейзажъ
— мостъ чрезъ рѣку, написанный довольно темно.

МАТВѢЕВЪ.

Художникъ времени Петра Великаго, замѣчательный современникъ рожденія искуствъ, наукъ, гражданственности и

воинской нашей славы. Посланный этимъ Государемъ въ Италію съ нѣсколькими товарищами, онъ оправдалъ надежды Монарха. Произведенія Матвѣева, нѣкоторые образа въ Петропавловской церкви, и особенно портреты, сохранившіеся до насъ, носятъ явные слѣды таланта и значительныхъ познаній въ искуствѣ. Чистый рисунокъ, свободная кисть и гладкое письмо отличаютъ всѣ его работы. Изъ нихъ здѣсь находятся:

12. Изображеніе Апостола,
14. Мученіе св. Варѳоломея,
290. Портретъ Императора Петра Великаго,

— въ каждой изъ этихъ картинъ пріятно видѣть остатокъ рождавшагося искуства въ нашемъ отечествѣ; но портретъ Петра есть истинная драгоцѣнность, потому что, во первыхъ, — онъ современенъ и писанъ довольно хорошимъ мастеромъ, и во вторыхъ, сходство въ немъ подтверждается всѣми другими лучшими портретами и маской, снятой съ лица Императора послѣ его кончины.

МАТВѢЕВЪ.

Одинъ изъ первыхъ русскихъ пейзажистовъ, пріобрѣтшій своими трудами значительную извѣстность въ бытность свою за границею. Выборъ его картинъ хорошъ, а живопись отличается мягкостью кисти и простотою письма.

55. Гробница Виргилія,

— прекрасный видъ развалинъ древняго колумбаріума, увѣнчанныхъ тѣнистою зеленью.

426. Пейзажъ,

— строеніе за рѣкою; довольно хорошей работы.

МЕДАЛИ и КАМЕИ.

Собраніе медалей и камеевъ въ Академіи, какъ оригинальныхъ, такъ и въ слѣпкахъ, простирается до двадцати тысячь и расположено въ разныхъ залахъ по отдѣльнымъ шкапамъ. По порядку размѣщенія, ихъ можно раздѣлить на три главныхъ рода: Русскія, вообще Новѣйшія и Древнія.

РУССКІЯ:

Четыреста сорокъ бронзовыхъ медалей на разные случаи изъ Русской исторіи, отъ Рюрика до новѣйшаго времени,

Двѣ зол. и три сер. мед. СПб. Акад. Худож.

Медаль съ п. Е. С. Гр. С. О. Потоцкаго.

Медаль съ п. Императ. Александра I; мед. съ изоб. зданія Абов. Университета.

Медаль сер. съ п. басноп. Крылова.

Медаль въ пам. щедротъ Императора Александра I къ Абов. Университету.

Медаль съ п. Госуд. Императрицы Елисаветы Алексѣевны.

Двѣ зол. мед. съ п. Гос. Павла I и Александра I, трудовъ Гос. Имп. *Маріи Ѳеодоровны.*

Мед. позол. съ изобр. Имп. Екатерины II.

НОВѢЙШІЯ:

Около семидесяти слѣпковъ съ камней, рѣзанныхъ съ памятниковъ древняго ваянія.

Двадцать слѣпковъ копій съ произведеній Кановы.

Двѣнадцать слѣпковъ копій съ произведеній Торвальдсена.

Двѣ сер. медали Пармской Акад. Худож.

Двѣ медали Болонской Акад. Художествъ.

Шесть медалей Датской Академ. Худож.

Три зол. и двѣ сер. мед. Испанской Акад. Худ.

ДРЕВНІЯ:

Болѣе восемнадцати тысячь оригинальныхъ камней и преимущественно слѣпковъ гипсовыхъ, сургучныхъ, и изъ красной и черной сѣры:

Римскихъ Императоровъ:

Августа, Тиверія, Калигулы, Клавдія, Нерона, Гальбы, Оттона, Вителлія, Веспасіана, Тита, Домиціана. Нервы, Траяна, Адріана, Антонина, Марка Аврелія, Луція Вера, Коммода, Пертинакса, Юліана, Нигера, Севера, Альбина, Антонина Каракаллы, Гета, Макрина, Антонина Геліогобала, Александра Севера, Максимина. Гордіана, Бальбина, Гордіана, Филиппа с. и м. Деція, Галла, Гостиліана, Волуксіава, Эмиліана, Валеріана, Галліана, Клавдія II, Квинтилла, Авреліана, Тацита. Флоріава, Проба, Каруса, Карина, Нумеріана, Діоклетіана, Максиміана, Геркулеса, Галерія, Максимина, Константина, Гонорія; ихъ супругъ, любимцевъ, и проч.

Византійскихъ Императоровъ: Аркадія, Θеодосія, Анастасія, Юстина II, Тиверія II, Маврикія, Михаила, Василія, Романа I и II, Алексія, Іоанна и др.

Разныхъ предметовъ изъ исторіи и миθологіи.

МЕЙЕРЪ.

Профессоръ архитектуры, извѣстный своими постройками въ столицѣ и ея окрестностяхъ.

МЕЛЬНИКОВЪ.

Ректоръ Академіи по части архитектуры. Имъ построена замѣчательная особеннымъ стилемъ Старообрядческая церковь въ Ямской, и проч.

МИЛЬЯРИНИ.

135. Анакреонъ,
— замѣчательно цвѣтистостью живописи и нѣжнымъ письмомъ.

МЕНАЖО.

Художникъ Французской школы.

204. Венера и Марсъ,
— большая картина, посредственной композиціи и исполненія, которое сухо безжизненно и холодно, хотя довольно цвѣтно и не безъ достоинства въ общемъ расположеніи фигуръ.

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО.

Микель-Анджело Буонаротти, величайшій изъ художниковъ по всеобъемлемости генія, которую онъ обнаружилъ въ зодчествѣ, ваяніи и живописи. Его колоссальный куполъ храма св. Петра въ Римѣ, дворецъ Фарнезе и Капитолій, его знаменитая картина Страшнаго суда, его статуи, суть такія произведенія, которыхъ не только достоинства, но и самые недостатки показываютъ въ авторѣ необыкновеннаго человѣка, потому что они проистекали не изъ слабости дарованій или невѣденія, но изъ того презрѣнія, какое имѣлъ его гордый геній къ простотѣ и легкости стиля другихъ мастеровъ. Микель-Анджело смотрѣлъ на искуство, какъ на обширную науку, въ которой природа есть только матеріялъ, а не образецъ созданій. Въ области страстей человѣческаго сердца онъ сочувствовалъ только тому, что было свыше обыкновеннаго уровня, что носило характеръ могущества и величія. Его обширный умъ сдружался только съ тѣми предметами, которыхъ значеніе соотвѣтствовало размѣру его воображенія и качеству вкуса. Такимъ направленіемъ способностей ознаменованы и всѣ произведенія Микель Анджело. Отличительную черту его архитектурныхъ работъ составляютъ колоссальность плановъ, единство массъ, просторъ и однообразіе линій, немногосложность частей, и суровая простота характера. Въ его изваяніяхъ, равно какъ въ рисункѣ фигуръ—глубокое познаніе анатоміи, могучая и напряженная вязка мускульной системы тѣла, гордая сила и опредѣленность выраженія головъ, величіе и развязность постановки. Въ картинахъ громадность замысла, широкой стиль композиціи, вѣрность сокращеній, неподражаетая сила очертаній и темный, тяжелый, неестественный колоритъ.

145. Ганимедъ;
164. Бахусъ;

— превосходная статуя, одно изъ лучшихъ произведеній Микель Анджело по вѣрности, по особенной полнотѣ созданія и по естественности выраженія того спокойствія, которымъ проникнуто положеніе фигуры.

194. Юноша, присѣвшій на пятахъ;
— неконченная мраморная статуя, — любопытный образецъ изумительной смѣлости Микель Анджеловскаго рѣзца.

МИТОАРЪ.

Замѣчательный портретный живописецъ.

132. Портретъ Ѳ. Ѳ. Щедрина.

МИХАЙЛОВЪ.

Андрей Алексѣевичь Михайловъ, Дѣйствительный членъ Академіи, — достойный извѣстности строитель церкви Св. Екатерины на Васильевскомъ острову и авторъ проэкта Большаго театра въ Москвѣ. Исправляя должность ректора при Академіи, онъ управлялъ архитектурнымъ классомъ и въ высшей степени былъ полезенъ первоначальнымъ образованіемъ славящихся нынѣ гг. архитекторовъ К. А. Тона, А. П. Брюлова, и другихъ.

МОДЕЛИ.

Собраніе моделей разнаго рода въ Академіи довольно многочисленно. Значительная ихъ часть пожалована ей Императоромъ Павломъ, и всѣ они могутъ быть раздѣлены на три рода: 1) модели зданій древнихъ, 2) Русскихъ и новѣйшихъ, и 3) учебныя.

ДРЕВНІЯ РИМСКІЯ ЗДАНІЯ.

I. Амфитеатръ Флавія,

— извѣстный подъ названіемъ Колизея, построенъ Императоромъ Флавіемъ Веспасіаномъ въ первомъ вѣкѣ христіанства. Наружность зданія состояла изъ трехъ ярусовъ арокъ съ полуколоннами и четвертой съ пиластрами. Съ одной стороны къ нему примыкалъ портикъ, который велъ ко дворцу и термамъ Тита. Внутренняя арена, овальной формы, заключалась со всѣхъ сторонъ уступами, которые шли выше и выше, одинъ надъ другимъ, и соединялись въ верху съ наружной стѣной. Въ отношеніи громадности размѣровъ, Колизей считается первымъ зданіемъ Рима, но онъ еще большаго удивленія заслуживаетъ по расположенію плана, по строгой подчиненности частей одной общей цѣли и по величію характера.

II. Театръ Марцелла.

— Отличается обширностью, удобствомъ и особенно изящнымъ расположеніемъ двухъ ордеровъ колоннъ, одинъ надъ другимъ.

III. Пантеонъ.

— Прекраснѣйшее изъ Римскихъ зданій, поражающее зрителя величіемъ общаго размѣра, простотою наружности, превосходнымъ портикомъ, великолѣпною мраморною одеждою внутренности и красотою купола, котораго внутренній діаметръ болѣе двадцати саженъ.

IV. Храмъ Юпитера.

— Оставшіяся отъ него три колонны съ антаблеманомъ считаются верхомъ совершенства отдѣлки и образцомъ Коринфскаго ордера.

V. Храмъ Антонина и Фаустины.

— Отъ него сохранились двѣ боковыя стѣны съ портикомъ и съ десятью коринфскими колоннами; фризъ боковыхъ стѣнъ замѣчателенъ превосходно изваянными на нихъ барельефными изображеніями канделабровъ, грифоновъ и другихъ украшеній.

VI. Храмъ мира.

— Воздвигнутъ Флавіемъ Веспасіаномъ на развалинахъ портика золотаго Неронова дворца и славился въ древности чрезвычайнымъ великолѣпіемъ. Отъ всего строенія осталась теперь только одна боковая часть, состоящая изъ трехъ арокъ, и весьма мало слѣдовъ украшенія внутренности, которая была покрыта золоченой бронзой, ваяніемъ и живописью лучшихъ современныхъ художниковъ Греціи.

VII. Хр. мужескаго счастія.

— Лучшее изъ зданій Іоническаго ордера въ Римѣ.

VIII. Хр. женскаго счастія.

— Небольшое зданіе, замѣчательное величавымъ и простымъ характеромъ. Думаютъ, что оно воздвигнуто въ память встрѣчи Коріолана его матерью.

IX. Хр. богини здравія.

X. Хр. Луны и Солнца.

XI. Хр. Юпитера громовержца.

— Сохранившаяся часть антамблемана этого строенія, замѣчательна изваяніями различныхъ предметовъ, относящихся къ обрядамъ Римскихъ жертвоприношеній,

XII. Хр. Всеобщаго согласія.

XIII. Хр. Кашля, въ Тиволи.
XIV. Надгробная Цециліи Метеллы.
XV. Гротъ нимфы Эгеріи.
XVI. Мостъ Салари.
XVII, Домъ Мецената въ Тиволи.
XVIII. Надгробная Горація.
XIX. Нишь у озера Кастель Кандольфо.
XX. Надгробная Плавка, въ Понтѣ.
XXI. Пирамида Каія Цестія.
XXII. Портикъ Октавіц.
XXIII. Площадь Паллады.
XXIV. Площадь Нервы.
XXV. Базилика Антонина.
XXVI. Водопроводный замокъ Клавдія.
XXVII. Арка Септимія Севера.
XXVIII. Арка Тита.
XXIX. Арка Друза.
XXX. » Константина.

НОВѢЙШІЯ И РУССКІЯ ЗДАНІЯ.

XXXI. Соборъ Св. Петра въ Римѣ.
— Колоссальная модель знаменитаго храма, занимающая до пятидесяти футовъ въ длину, и около тридцати въ ширину.

XXXII. Венеціянская башня.
XXXIII. Бахчисарайскій дворецъ.
XXXIV. Царскосельскія чугунныя ворота.
XXXV, Царскосельская галлерея.
XXXVI. Проэкты церкви Казанской Богоматери въ Петербургѣ.
XXXVII. Биржа.
XXXVIII. Проэктъ Кабинета.
XXXIX. » колокольни Смольнаго монастыря.
XL. Александровская колонна.
XLI. Китайскій домикъ.
XLII. Большая модель лѣсовъ, для поднятія Александровской колонны.

МОДЕЛИ УЧЕБНЮЯ.

Пять ордеровъ архитектуры; капители: дорическая, іоническая и коринфская. Вазы, Фризы и т. п.

МОГАММЕДЪ-ДЖАФАРЪ.

368. Портретъ Персидскаго принца Аббаса Мирзы.
— Небольшая, довольно хорошая акварель.

МОЗАИКИ·

309. Портретъ Императрицы Елисаветы Петровны.
— См. Ломоносовъ.

384. Господь Вседержитель.
385. Св Бонавентури.
— Исполнены изъ крупныхъ камней весьма искусно.

386. Вилла Рафаэля.

— См. Веклеръ и Лебедевъ.
387. Пейзажъ.
388. Попугай.
389. 390. 291. Пейзажи.
392. Богоматерь.
393. Изверженіе Везувія.
— Мозаики 387—393 произведены изъ крупныхъ камней неправильнаго вида и цвѣта, которые расположены въ картинахъ такъ, что каждый изображаетъ какой либо предметъ: одинъ гору, другой дерево и т. д,

394. Голова старика.
— См. Васильевъ.

396. Голова Апостола Петра.
— Римская мозаика.

Полтавское сраженіе.
— См. Ломоносовъ.

МОЛИНАРИ.

Италіянскій художникъ послѣдней половины прошедшаго столѣтія.
423. Игра въ ламеншодъ.
— Работа не очень замѣчательна, но сочиненіе выразительно, весело, живо.

МОЛЛЕРЪ.

Өедоръ Антоновичь Моллеръ, Академикъ. Благородство и нѣжность вкуса, глубокое чувство красоты выраженія. особенный тактъ въ выборѣ предметовъ, простота, опредѣлительность стиля, наблюдательность и вѣрный взглядъ, обнаруженные имъ въ первыхъ произведеніяхъ, даютъ высокое понятіе о его достоинствахъ. Его «Поцѣлуй», «Русалка», «Невѣста», и другія картины, отличаясь мыслію и композиціею, имѣютъ столько достоинствъ чисто художественнаго исполненія, столько души въ экспрессіяхъ, столько мастерства въ живописи, что въ немъ Россія пріобрѣтаетъ такого художника, который могъ бы сдѣлать честь Европейскому искуству. Нынѣшнее пребываніе Ө. А. Моллера въ Италіи очевидно имѣетъ благодѣтельное вліяніе на его успѣхи и, вѣроятно, его пламенная любовь къ своему предмету, вспомоществуемая постоянною дѣятельностію и изученіемъ, получитъ полную и неоцѣнимую награду въ уваженіи его соотечественниковъ и цѣнителей искуства.

МОНЬЕ.

Замѣчательный Французскій живописецъ, отличавшійся нѣжностію и мастерскою отдѣлкою живописи, пріятнымъ согласіемъ красокъ и сходствомъ портретовъ.

98. Портретъ графа Александра Григорьевича Строганова.

590. Портретъ самаго Монье и его семейства.

— Большая картина въ естественную величину. Отдѣлка одеждъ и вообще всей обстановки нѣжна, и даже можетъ быть слишкомъ: высшимъ условіемъ естественности изображеній необходимо должна быть простота.

МОШКОВЪ.

Академикъ по части исторической живописи.

43. Юпитеръ и Ганимедъ.
84. Лейпцигское сраженіе.

— Группа покойнаго Императора Александра и маршала Бертье, который былъ убитъ ядромъ въ этомъ самомъ сраженіи подлѣ особы Государя, находится на возвышеніи и поставлена удачно.

МУШРОНЪ.

Пейзажистъ прошедшаго столѣтія. При значительномъ искуствѣ въ изображеніи воздуха, тумановъ, его манера изыскана и суха.

270. Рыбаки, пейзажъ.
602. Пейзажъ.

— Тотъ и другой отличаются сказаннымъ недостаткомъ.

641. Тивольскій водопадъ.
646. Пейзажъ.

МЯГКОЙ.

Академикъ по части портретной живописи.

74. Семейство Камчадаловъ.

НАТЬЕ.

Замѣчательный Французскій портретистъ.

281. Портретъ Императрицы Екатерины II,

— поколѣнный.

284. Портретъ Петра I.
301. Портретъ Софіи, Августы, Фридерики, Принцессы Ангальтъ-Цербсткой. (Екатерины II).

НЕДЗВІЕСКІЙ.

592. Св. Марія Магдалина,

— весьма хорошая копія съ Батони.

НИКИТИНЪ.

Перспективный живописецъ и декораторъ. Работы его въ Италіи и произведенныя имъ здѣсь декораціи обнаруживаютъ въ немъ большое воображеніе и отличное познаніе своего искуства.

. Перспективный видъ внутренности церкви Св. Петра въ Римѣ,

— прекрасный акварельный рисунокъ.

ОРЛОВСКІЙ.

Прекрасный баталическій живописецъ, производившій, къ сожалѣнію, болѣе очерковъ, эскизовъ и рисунковъ, которые хотя вообще отличаются необыкновенною бойкостью, мастерскимъ пріемомъ и показываютъ чрезвычайную живость воображенія, однакожъ въ художественномъ отношеніи не могутъ имѣть цѣны, одинаковой съ картинами, писанными масленными красками. Изъ числа произведеній Орловскаго въ послѣднемъ родѣ, многія заслуживаютъ полнаго уваженія по достоинствамъ композиціи, ловкаго рисунка, свободнаго письма и естественности выраженія.

73. Отрядъ казаковъ въ походѣ,
— Небольшая картина, показывающая съ самой выгодной стороны качества художника.

ОРЛОВСКІЙ.

Борисъ Ивановичь Орловскій, бывшій профессоръ скульптуры, обучался внѣ Академіи, но руководимый врожденнымъ умомъ и способностями, онъ постигъ надлежащее направленіе и цѣль искуства, и при дальнѣйшемъ развитіи своихъ средствъ могъ вознаградить неутомимою практикою недостатокъ первоначальнаго образованія. Ясный взглядъ, благородная простота стиля, здравое соображеніе и рѣдкое познаніе механическихъ пріемовъ отличаютъ всѣ его работы. Изъ нихъ замѣчательны: колоссальный бюстъ Императора Александра I, памятники фельдмаршаламъ Кутузову Смоленскому и Барклаю де Толли, статуя Ангела для Александровской колонны, многія другія, и находящіяся въ Академіи:

141. Парисъ,
— круглая статуя.

155. Фаунъ,
— круглая статуя.

ОСТАДЪ.

Адріанъ Ванъ Остадъ, художникъ Голландской школы XVII столѣтія. Прославился вѣрностью и легкостью, съ какими изображалъ сцены простонароднаго быта. Къ сожалѣнію, неразборчивый его вкусъ особенно былъ направленъ къ предметамъ часто вполнѣ отвратительнымъ и грязнымъ; нѣкоторыя изъ его произведеній отличаются удивительною естественностью освѣщенія и вѣрностью колорита.

638. Семь христіанскихъ добродѣтелей,
— небольшая картина, изображающая, въ нѣсколькихъ отдѣльныхъ группахъ фигуръ: раздаваніе милостыни, призрѣніе жаждущихъ и алчущихъ, посѣщеніе больныхъ и заключенныхъ, и проч. При нѣкоторыхъ достоинствахъ работы, композиція и рисунокъ весьма странны и имѣютъ характеръ полу-каррикатуры, полу-гротеска.

ПАРМЕДЖАНИНО.

Франческо Маззуоло Пармеджанино, Итальянскій живописецъ XVI вѣка. Въ сочиненіи, рисункѣ и живописи этого мастера есть необыкновенная легкость и свобода, но та и другая не чужды иногда манерности.

518. Группа трехъ купидоновъ.
— Расположеніе фигуръ довольно пріятно; колоритъ же не вполнѣ естественъ и красноватъ.

680. Богоматерь съ Младенцемъ Христомъ и св. Іосифомъ,
— Маленькая картина, замѣчательная бойкостью и мягкостью кисти. Общая группировка фигуръ изящна, но въ положеніи младенца есть принужденность и неестественность.

ПАРМЕЗАНЪ.

См. Пармеджанино.

ПАССАРОТИ.

Отличный художникъ Болонской школы XVI столѣтія.

652. Богоматерь со святыми.
— копія; см. Корреджіо.

ПЕРУДЖИНО.

Пістро Вануччи Перуджино, знаменитый въ исторіи искуствъ сколько достоинствомъ своихъ произведеній, столько и тѣмъ, что былъ наставникомъ Рафаэля.

609. Портретъ Рафаэля Санціо,
— не имѣетъ той мягкости выраженія, какая видна во всѣхъ прочихъ портре-

тахъ безсмертнаго главы Римской школы; колоритъ нѣсколько красноватъ, въ письмѣ замѣтна жесткость; но въ физіономіи есть сила, скрытый огонь, и сходства должно быть много.

ПЕТРОВЪ.

Замѣчательный пейзажистъ, которому для отличной степени совершенства недостаетъ только большей естественности въ манерѣ: его картины отличаются прекраснымъ выборомъ, силою живописи, хорошимъ освѣщеніемъ и послѣдовательностію тоновъ, не всегда вѣрныхъ съ природой, но не лишенныхъ живости и пріятности колорита.

21.
28. } Три пейзажа,
40.

— не одинаковаго художественнаго достоинства, но одинаково привлекательные для взгляда.

ПИМЕНОВЪ.

Степанъ Степановичь Пименовъ, бывшій профессоръ скульптуры, много работавшій для дворцовъ, казенныхъ строеній и для фарфороваго завода. Отличительными его качествами были сильная, горячая композиція и бойкая, широкая лѣпка. Изъ произведеній его въ Академіи не находится ни одного.

ПИМЕНОВЪ.

Н. С Пименовъ, пансіонеръ Академіи въ чужихъ краяхъ, оказавшій рѣдкое искуство въ ваяніи. Соединяя съ широкимъ воображеніемъ особенный вкусъ къ предметамъ могущественнаго характера и глубокаго чувства, онъ обратилъ главнѣйшее вниманіе на тѣ средства, которыя наиболѣе могли доставить ему возможность для ихъ олицетворенія. — Въ изученіи природы онъ почерпнулъ основныя понятія о строеніи человѣческаго тѣла; искуство древнихъ сблизило его съ совершенствомъ формъ и образовало его стиль; наблюдательность и характеръ личныхъ способностей опредѣлили направленіе. О степени достоинства въ прошедшемъ и о вѣроятности блистательныхъ успѣховъ въ будущемъ, можно судить по находящему здѣсь произведенію Пименова:

⁂ Бабочникъ,

— полуколоссальная статуя, отличающаяся удивительною полнотою созданія, развязностью, силою движенія, развитіемъ формъ, отличною лѣпкою, и превосходнымъ выраженіемъ характера удальства и размашистой хватки Русскаго человѣка.

ПИРАТСКІЙ.

Баталическій живописецъ, бывшій ученикъ профессора А. И. Зауервейда, извѣстный многими хорошими работами и особенно прекраснoccю копіею:

465. Императоръ Николай I, въ сопровожденіи Государя Наслѣдника, Е. И. В. Михаила Павловича и особъ двора, — съ Крюгера.

ПИТТОНИ.

Венеціанскій живописецъ XVIII столѣтія. Достоинство его произведеній заключается преимущественно въ нѣкоторой свѣжести колорита.

557. Исаакъ, благословляющій Іакова.

ПИЩАЛКИНЪ.

Русскій художникъ, посланный для усовершенствованія въ чужіе краи, за отличные успѣхи въ гравированіи историческаго рода. Его произведенія, особенно «Св. Семейство» съ Рафаэля, пользуются вполнѣ заслуженою извѣстностью. Будучи прекраснымъ рисовальщикомъ, Пищалкинъ въ высшей степени способенъ передавать въ гравюрѣ совершенства художественныхъ произведеній, тѣмъ болѣе что мастерски владѣетъ рѣзцомъ и отлично выражаетъ расположеніемъ штриха рельефъ изображеній, ихъ освѣщеніе, разстоянія, качество тѣла и одеждъ, и самый характеръ живописи. Теперь на него возложено гравированіе съ превосходной картины К. П. Брюлова: «Взятіе Божіей Матери на Небо.» Удачное окончаніе такой работы можно будетъ почесть подвигомъ искуства, и поставитъ г. Пищалкина въ первые ряды Европейскихъ мастеровъ.

ПЛЮШАРЪ.

Прекрасный портретистъ, вполнѣ цѣнимый и уважаемый публикою за вѣрность сходства, живость колорита, прелестное освѣщеніе и щегольскую работу.

67. Портретъ виртуоза Липинскаго,
— произведеніе полное жизни и выразительности.

ПОЛЬ-ПОТТЕРЪ.

Знаменитый художникъ Голландской школы XVII столѣтія, прославился изумительною вѣрностью изображенія животныхъ, которыя въ его картинахъ переданы во всемъ разнообразіи ихъ наружнаго вида, физіономій и характера. Достоинство Поль-Поттеровыхъ произведеній увеличивается еще необыкновеннымъ искуствомъ его въ живописи пейзажей, которыми онъ окружалъ свои группы животныхъ. Въ Поль-Поттерѣ не льзя надивиться совершенству, съ какимъ онъ разливалъ освѣщеніе на общее своихъ картинъ и на всѣ мельчайшія подробности, живописи и естественности колорита, и какому-то особенному, невыразимому характеру сельской простоты, тишины, спокойствія и свѣжести, которыми кажется вѣетъ съ его картинъ на зрителя.

103. Стадо въ лѣсу.
— Пейзажъ, извѣстный подъ названіемъ «Коровы;» копировалъ Кухаревскій.

ПОРТРЕТЫ

ПОЧЕТНЫХЪ ЛЮБИТЕЛЕЙ И ПОЧЕТНЫХЪ ЧЛЕНОВЪ АКАДЕМІИ.

I. Его Величество Государь Императоръ Николай Павловичь.

Почетные любители:

II. Его Велич. Король Прусскій Фридерикъ Вильгельмъ II.
III. Его Велич. Король Шведскій Густавъ III.
IV. Кардиналъ Албани.
V. Герцогъ Браганскій
VI. Графъ Минихъ.
VII. Князь Петръ Никит. Трубецкой.
VIII. Князь Григ. Александ. Потемкинъ.
IX. Князь Алексѣй Михайл. Голицынъ.
X. Князь Дмитрій Алексѣев. Голицынъ.
XI. Князь Иванъ Григ. Чернышевъ.
XII. Графъ Петръ Борисовичь Шереметевъ.
XIII. Иванъ Ивановичь Шуваловъ.
XIV. Князь Григорій Григ. Орловъ.
XV. Графъ Никита Ив. Панинъ.
XVI. Графъ Григорій Григ. Кушелевъ.
XVII. Князь Дмитрій Петр. Горчаковъ.
XVIII. Николай Борис. Юсуповъ.
XIX. Иванъ Иван. Бецкій.
XX. Графъ Алексѣй Ив. Мусинъ-Пушкинъ.
XXI. Графъ Александръ Сергѣев. Строгановъ.
XXII. Князь Платонъ Алексѣев. Зубовъ.
XXIII. Князь Александръ Андреев. Безбородко.
XXIV. Митрополитъ Гавріилъ.
XXV. Графъ Петръ Вас. Заводовскій.
XXVI. Александръ Льв. Нарышкинъ.
XXVII. Графъ Θедоръ Вас. Ростопчинъ.
XXVIII. Князь Александръ Никол. Голицынъ.
XXIX. Графъ Северинъ Осиповичь Потоцкій.
XXX. Князь Александръ Мих. Бѣлосельскій.
XXXI. Николай Сем. Мордвиновъ.
XXXII. Михаилъ Никит. Муравьевъ.

XXXIII. Дмитрій Павл. Татищевъ.
XXXIV. Андрей Андреев. Нартовъ.
XXXV. Каноникъ Горнштейнъ.
XXXVI. Петръ Ѳедор. Баронъ де Мальтицъ.
XXXVII. Григорій Никит. Тепловъ.
XXXVIII. Николай Алекс. Львовъ.
XXXIX. Кириллъ Александр. Нарышкинъ.
XL. Александръ Ив. Корсаковъ.
XLI. Графъ Павелъ Александр. Строгановъ.

ПРИЧЕТНИКОВЪ.

Совѣтникъ Академіи; ландшафтный живописецъ.

96. Вечеръ.
— Пейзажъ.

ПРОКОФЬЕВЪ.

Профессоръ скульптуры, весьма замѣчательный художникъ въ исторіи Русскаго искуства по тѣмъ дарованіямъ, какія онъ обнаружилъ въ своихъ произведеніяхъ. Вообще въ нихъ видно сильное воображеніе, образованный и утонченный вкусъ, свобода движеній, сила чувства и бойкое, мастерское выполненіе. Многія изъ его работъ служатъ украшеніемъ Петергофскаго сада. Въ Академіи находятся:

135. Актеонъ.
165. Марсій.
—Двѣ маленькія статуи, обращающія вниманіе оригинальностью изобрѣтенія, выраженіемъ и ловкостью лѣпки.

ПУССЕНЪ.

Гаспръ Пуссенъ, замѣчательный Французскій пейзажистъ. Его картины отличаются нѣсколько темнымъ и густымъ письмомъ, но постепенность и сила тоновъ въ нихъ превосходны, и произведены сильною и мягкою кистью.

568, 672, 673. Пейзажи,
— свѣжесть сила и глубина колорита, простота стиля и естественность освѣщенія составляютъ достоинства этихъ трехъ маленькихъ произведеній.

ПУССЕНЪ.

Николай Пуссенъ; знаменитѣйшій изъ Французскихъ живописцевъ. Всѣ его произведенія ознаменованы печатью необыкновеннаго генія, благородствомъ мысли, возвышенностію стиля, глубокимъ внутреннимъ чувствомъ. Въ изученіи созданій Рафаэля и памятниковъ древняго искуства онъ почерпнулъ обширныя познанія, которыя дали ему силы блистательно обнаружить рѣдкія качества ума и воображенія. Идеи его картинъ проникнуты глубокимъ философическимъ чувствомъ; выраженіе въ нихъ всегда передано съ очаровательною прелестью Рафаэлевскихъ очертаній, композиція дышетъ простотою и совершенствомъ античнаго характера; положеніе фигуръ и околичности подчинены одному общему расчету линій и массъ, которыхъ соотвѣтственность служитъ основаніемъ общей гармоніи. Въ отношеніи колорита, произведенія Пуссена далеко немогутъ быть почтены образцовыми, и живопись его неотличается ни блескомъ ни силою красокъ. Не смотря на то, качества композиціи, рисунка, выраженія и благороднаго стиля драпировокъ ставятъ его въ число величайшихъ живописцевъ и дѣлаютъ его созданія превосходнымъ образцомъ и цѣлою школою для художниковъ. Въ историческихъ картинахъ Пуссена въ высшей степени поучительна обдуманность каждой фигуры, общая связь группъ, простота и естественность ихъ постановки, разнообразіе положеній и точность ихъ соотношенія съ смысломъ предмета, единство характера, отсутствіе всѣхъ излишествъ, широкій и свободный стиль одеждъ, опредѣлительность и изящество выраженія. Его историческіе пейзажи представляютъ въ себѣ прекраснѣйшій выборъ сочетанія линій и плановъ, какіе только могла представить ему роскошная Италія. Разсматривая эти произведенія нельзя не убѣдиться, что силы создавшаго ихъ генія Пуссена имѣли простоту и могущество законовъ самой природы.

629. Избіеніе младенцевъ,
— небольшая картина, отличающаяся, въ наброскѣ фигуръ, достоинствами Пуссеневской композиціи.

РАБУСЪ.

Хорошій ландшафтный живописецъ.

90. Видъ Юрсуфа на южномъ берегу Крыма.

623. Пейзажъ.

РАМАЗАНОВЪ.

Пансіонеръ Академіи по части скульптуры. Обнаруженныя имъ способности даютъ право имѣть надежду, что въ немъ Русское искуство пріобрѣтетъ отличнаго художника.

158. Фаунъ съ козленкомъ,
— круглая статуя, доставившая молодому скульптору большую золотую медаль.

РАСТРЕЛЛИ.

Графъ Растрелли, знаменитый итальянскій ваятель и зодчій, заслужившій безсмертное имя въ лѣтописи искуствъ въ Россіи множествомъ оставленныхъ имъ по себѣ памятниковъ художественной дѣятельности и появленіемъ нѣсколькихъ отличныхъ архитекторовъ, образовавшихся подъ его вліяніемъ. Его произведенія носятъ на себѣ неизгладимыя слѣды самобытности его генія, обширныхъ познаній, необыкновенной изобрѣтательности и характернаго вкуса. Всѣ онѣ отличаются величавымъ и оригинальнымъ стилемъ, созданнымъ самимъ Растрелли. Конечно въ немъ нѣтъ изящной простоты греческаго зодчества, или великолѣпнаго и чистаго характера Римскихъ ордеровъ, но имѣя нѣкоторыя общія черты съ причудливостью и фигурностью современной ему итальянской архитектуры, этотъ стиль величіемъ размѣровъ, гармоніей и смѣлостью линій, широкимъ характеромъ плановъ, и особеннымъ благородствомъ частей и цѣлаго, достигаетъ до рѣдкой степени совершенства и дышетъ той полнотой и единствомъ, которыя обличаютъ созданія великія.

Главнѣйшими памятниками его генія намъ остались: великолѣпное зданіе Зимняго дворца, Смольный монастырь, домъ графини Строгановой, графа Шереметева и другіе, которые большею частію подверглись новѣйшимъ пристройкамъ и передѣлкамъ. Изъ его скульптурныхъ произведеній въ Академіи находятся:

205. Бронзовая статуя Императрицы Анны Іоанновны.
— Отличающаяся постановкой и отличной отдѣлкой.

Бюстъ Петра Великаго.
— Бронзовый, исполненъ съ огнемъ, но лѣпка въ немъ, при всей бойкости, манерна, а летящая драпировка сдѣлана въ тяжеломъ Бернинiевскомъ родѣ.

*** Модель колокольни Смольнаго монастыря.
— Превосходный проэктъ, по которому вполнѣ можно судить о силѣ и обширности способностей художника. Дерзость этого колоссальнаго замысла, вѣроятно, была причиною, что онъ не приведенъ въ исполненіе, хотя по достоинству композиціи и могъ бы быть поставленъ въ число лучшихъ зданій подобнаго рода.

РАФАЭЛЬ МЕНГСЪ.

Знаменитый художникъ, возстановившій вмѣстѣ съ ученымъ Винкельманомъ искуство живописи въ Германіи, въ первой половинѣ восемнадцатаго столѣтія. Его произведенія ознаменованы печатью глубокаго изученія древнихъ, строгимъ вкусомъ и отличнымъ познаніемъ рисунка.

70. Портретъ самого художника.
— Копировалъ Александровъ.

254. Св. Семейство.
— Превосходный картонъ, одинъ изъ лучшихъ, какіе имѣетъ Академія.

РАФАЭЛЬ.

Рафаэль Санціо д'Урбино, глава Европейской живописи, и первѣйшій въ мірѣ художникъ, по совершенству рисунка, изяществу, чистотѣ и строгости контуровъ, по неизъяснимой прелести выраженія лицъ, по глубинѣ чувства, естественности движенія фигуръ, по высокой простотѣ и благородству стиля. Въ сочиненіи картинъ, въ расположеніи группъ, ихъ драпированіи, въ вѣрности характеровъ, въ очаровательной красотѣ лицъ, — еще не было и нѣтъ ему подобнаго и онъ донынѣ остался совершеннѣйшимъ изъ геніевъ, когда либо посланныхъ на землю. Можно сказать: все что только новѣйшее искуство создало великаго и прекраснаго, все это

заимствовало часть своей красоты въ твореніяхъ Рафаэля; въ немъ величайшіе художники почерпали то величие и тѣ совершенства, которыми прославились. Созданія этаго всемірнаго генія служили и служатъ для нихъ второю природою, которая имѣетъ совершенства и великій всеобъемлющій смыслъ природы нерукотворенной.

445. Богословіе.
446. Правосудіе.
– копировалъ Русецкій,

447. Изведеніе Апостола Петра изъ темницы,
– копировалъ Басинъ. Кромѣ достоинствъ отличающихъ работу Рафаэля, это произведеніе замѣчательно еще болѣе по необыкновенному троякому освѣщенію огнемъ, луною и свѣтомъ, исходящимъ отъ ангела.

448. Аѳинская школа,
– превосходнѣйшее созданіе Рафаэля, переданное намъ кистью творца «Послѣдняго дня Помпеи». Въ этой колоссальной фрескѣ, изящество рисунка и выраженія, чистота стиля и прелесть композиціи доведены до изумительной степени совершенства.

449. Богоматерь съ предвѣчнымъ Младенцемъ, св. Сикстомъ и св. Варварою,
– копировалъ Марковъ 2.

450. Мадонна де Фолиньо,
– копировалъ Марковъ I.

451. Богословіе.
— Копія Виганта съ колоссальной фрески, въ которой Рафаэль изобразилъ Плезантскій соборъ, окончившій споры о таинствѣ Евхаристіи.

452. Больсенское чудо.
— Копія Басина.

453. Философія.
454. Поэзія.
— Копировалъ Русецкій.

456. Галатея.
— Копировалъ Бруни.

658. Изгнаніе Геліодора изъ храма.
— Копировалъ Бруни.

462. Парнассъ.
— Копировалъ Гофманъ.

470. Мадонна Дрезденская.
— Копія.

489. Аполлонъ и Марсій.
494. Адамъ и Евва.
— Копировалъ Русецкій.

504. Богоматерь.
— Копировалъ Майковъ.

512. Св. Семейство.
— Копія.

513. Св. Семейство.
— Копія.

531. Правосудіе.
— Копировалъ Лосенко.

667. Преображеніе,
— Копировалъ Габерцеттель.

668. Мадонна Дрезденская,
— Копировалъ Босси.

. Исторія Психеи.
— Картоны съ Фарнезинскихъ фресокъ, въ плафонѣ залы XXI.

РАШЕТЪ.

Французской скульпторъ, проживавшій долгое время въ Россіи и извѣстный многими довольно замѣчательными работами.

167. Юпитеръ громодержецъ.
— Маленькая сидящая фигура.

РЕМБРАНТЪ.

Павелъ Ванъ-Ринъ, Рембрантъ, превосходнѣйшій изъ портретистовъ Голландской школы. Сила свѣтотѣни, поразительный характеръ головъ и глубина живописи поставили его въ разрядъ первоклассныхъ Европейскихъ художниковъ.

168. Портретъ отца Рембранта.
— Копировалъ Макаровъ.

490. П. старухи съ курицей въ рукахъ.
536. Виноградчикъ.

529. Портретъ женщины, съ перомъ на головѣ.
549. Уріа предъ Давидомъ.
656. Ангелъ является Агари.
674. Обращеніе Савла.
— Вообще всѣ эти произведенія Рембранта отличаются чрезвычайною силою письма, бойкостью кисти, эффектомъ, мастерскою накладкою красокъ, ихъ блескомъ и характерностью выраженія. Композиція историческихъ картинъ не имѣетъ ни величія, ни естественности, ни изящества; видно только воображеніе и великолѣпная манера живописи.

РИДИНГЕРЪ.

Хорошій живописецъ животныхъ.

199. Травля оленя.
201. Травля двухъ оленей.
202. Травля кабана.
203. Травля медвѣдей.
— Четыре небольшія картины, замѣчательныя живостью движенія и отчетливымъ исполненіемъ.

РИСУНКИ И КАРТОНЫ:

Собраніе произведеній этого рода въ Академіи не слишкомъ многочисленно, по сравненію съ числомъ и достоинствомъ такихъ коллекцій въ иностранныхъ музеумахъ, однакожъ многія изъ нихъ заслуживаютъ особеннаго вниманія, какъ подлинники работъ замѣчательныхъ мастеровъ, или какъ отличныя копіи съ знаменитыхъ произведеній:

a, Исторія Психеи;
— кальки съ Фарнезіанскихъ фресокъ Рафаэля, подаренные Академіи бывшимъ ея президентомъ, гр. А. С. Строгановымъ.

b, Преображеніе;
— большой рисунокъ съ извѣстной картины Рафаэля.

c, Сотвореніе человѣка;
— рисунокъ А. Иванова съ Миксель-Анджеловскаго картона.

d. Парнассъ.
— Рисунокъ Рафаэля Менгса.

e, Геній;
— рисунокъ его же.

f, Св. Семейство;
— картонъ его же.

g, Олимпъ;
— картонъ Каммучини, пожалованный Академіи Гос. Наслѣдникомъ.

h. Коллекція рисунковъ Греза;
j. Эскизъ и этюды проф. Бруни
— для картины его «Воздвиженіе мѣднаго змѣя въ пустынѣ».

i. Академическія фигуры и т. п:
— Собраніе рисунковъ Лосенки.

k. Коллекція рисунковъ разнаго рода;
— исполненная въ черный и красный карандашъ и въ растушку.

l. Коллекція архитектурныхъ чертежей:
— дѣланныхъ художниками на званіе пансіонеровъ, академиковъ и профессоровъ.

РИЧЧИ.

Себастіанъ Риччи, Италіянской художникъ.

577. Явленіе трехъ ангеловъ Аврааму.
405. Авраамъ приносящій Исаака на жертву.
— Неправильность рисунка и невѣрность природѣ, уменьшаютъ достоинства этихъ весьма пріятныхъ по колориту произведеній.

РОДЧЕВЪ.

Замѣчательный Русскій живописецъ Екатерининскаго времени.

34. Андроклъ.
75. Св. Себастіанъ.
— По достоинствамъ и качеству рисунка и живописи принадлежатъ къ школѣ Лосенко.

РОКОТОВЪ.

Бывшій питомецъ Академіи, товарищъ Лосенки, хорошій историческій и по

преимуществу, портретный живописецъ. Мягкость, естественность и прозрачность красокъ въ его картинахъ даютъ ему право стоять на ряду съ лучшими Русскими художниками того времени.

9. Венера спящая и Сатиръ.
282. Портретъ Императора Петра III;
— Копія.

283. Портретъ Императрицы Екатерины II;
— Поколѣнный.

РОМБУТЪ.

Художникъ Фламандской школы XVIII столѣтія. Его произведенія отличаются свѣжестью колорита, въ которомъ онъ былъ довольно удачнымъ подражателемъ Рубенса; но рисунокъ его и выраженіе головъ далеко не достигаютъ совершенства.

662. Карточная игра.

РОТАРИ.

Графъ Ротари, искусный Итальянской художникъ, пріѣзжавшій въ Россію въ царствованіе Екатерины II. Здѣсь имъ написано нѣсколько портретовъ, историческихъ картинъ и болѣе трехъ сотъ дѣвичьихъ головокъ, которыя находятся нынѣ въ одной изъ залъ большаго дворца въ Петергофѣ. Разнообразіе физіономій, живость колорита, нѣжная кисть и пріятный рисунокъ составляютъ первое достоинство этихъ произведеній, къ роду которыхъ принадлежитъ и находящаяся въ залахъ Академіи:
530, Женская головка.

РУБЕНСЪ.

Петръ Павелъ Рубенсъ, глава Фламандской школы. Неистощимость генія въ созданіяхъ самыхъ разнообразныхъ, пышная гордость ихъ характера, смѣлость композиціи, рисунка и кисти, великолѣпная, блестящая живопись доставили ему неотъемлемое право на славу. Но истиннаго изящества выраженія, естественной простоты и благородства, которыми красуются величайшіе памятники искуства, его произведенія не имѣютъ, хотя и носятъ на себѣ печать несомнѣннаго генія.

318. Силенъ съ Вакханками.

РУГЕНДАСЪ.

Георгъ Филиппъ Ругендасъ, баталическій живописецъ Голландской школы XVII столѣтія. Въ его картинахъ видно сильное воображеніе, бойкой рисунокъ и мастерская кисть; но колоритъ не отличается естественностью.
414. Сраженіе.
416. Всадники.

РѢЗАНОВЪ.

Пансіонеръ Академіи въ чужихъ краяхъ, посланный туда за оказанные имъ успѣхи по части архитектуры. Работа его показываетъ, что онъ обладаетъ прекраснымъ вкусомъ, богатымъ воображеніемъ, и отлично владѣетъ рисункомъ. Дальнѣйшіе успѣхи подобныхъ дарованій будутъ имѣть со временемъ значительное вліяніе на очищенность стиля въ нашей архитектурѣ.

РЮЙЗДАЛЬ.

Превосходный Голландскій пейзажистъ XVII столѣтія; — неподражаемъ въ искуствѣ точнаго изображенія простой природы, лѣсныхъ видовъ, топкихъ прибережьевъ, влажныхъ луговъ его родины, то покрытыхъ холоднымъ туманомъ, то освѣженныхъ дождемъ.
593, Протокъ.
595, Тоже.
625, Водопадъ.
626. Приморской видъ.
628, Болото;
— Копировалъ Кухаревскій.

САВЕРИ.

Роландъ Савери, Голландскій художникъ; замѣчателенъ тщательностію работы, но кисть его суха и колоритъ невѣренъ.

277, Взятіе младенца Моисея изъ р. Нила.

— Большой пейзажъ, писанный довольно манерно и однотонно.

САЗОНОВЪ.

Академикъ по части исторической живописи; извѣстенъ своими работами для храмовъ.

519. Любовь небесная и земная.
— Копія съ Тиціана.

САССО-ФЕРРАТО.

Джіованни Батиста Сальви да Сассо Феррато, Итальянскій живописецъ XVII столѣтія, занимавшійся преимущественно копіями съ Рафаэля.

544. Богоматерь и Спаситель отрокъ, — Маленькая картина, замѣчательная свѣжестью живописи и особеннымъ чувствомъ чистоты и ясности въ выраженіи лицъ.

СВАНЕВЕЛЬТЪ.

Голландскій пейзажистъ XVII столѣтія. Въ его композиціяхъ много изобрѣтательности, а исполненіе отличается силою и характерностью работы.

591. Лѣсъ.
— Большой пейзажъ, замѣчательный бойкимъ, мастерскимъ пріемомъ въ изображеніи деревъ; но колоритъ его тусклъ и слишкомъ синь.

СЕРВАНДОНИ.

Итальянскій декораторъ и архитекторъ, прославившійся своими работами въ первую половину прошедшаго столѣтія, во Франціи, Испаніи и Англіи. Обладая обширнымъ воображеніемъ и всѣми средствами живописи, зодчества и механики, онъ произвелъ огромное число публичныхъ и частныхъ зданій, обогатилъ Французскій театръ прекрасными декораціями и механической обстановкой, и былъ главнымъ распорядителемъ и устроителемъ публичныхъ празднествъ, какія давались въ его время по разнымъ случаямъ въ Парижѣ, Лондонѣ, Лиссабонѣ, Вѣнѣ, Штутгардѣ и другихъ городахъ. Картины его весьма не многочисленны, и отличаясь декораціоннымъ стилемъ, неимѣютъ тѣхъ достоинствъ, которыя вообще требуются въ живописи.

675. Гробница.

СОКОЛОВЪ.

П. Соколовъ, бывшій адъюнктъ-профессоръ Академіи по части исторической живописи. Кратковременная жизнь этого художника, умершаго въ 1791 году, побуждаетъ отнести его къ числу неисполнившихся надеждъ нашего искуства. Умъ, воображеніе, вкусъ, познанія и свободный трудъ обнаруживали въ немъ и способности создать что либо прекрасное и силы его выполнить. Къ сожалѣнію, судьба недопустила его занять въ исторіи искуства то мѣсто, на которое должны были возвести его дарованія.

3. Дедалъ и Икаръ.
4. Аргусъ и Меркурій.
47. Адонисъ и Венера.

Композиція, рисунокъ и нѣжная, весьма пріятная живопись этихъ произведеній имѣютъ неотъемлемыя достоинства и вполнѣ доказываютъ права Соколова на почетное имя.

СКАЛЬКЕНЪ.

Голландскій художникъ XVII столѣтія, прославившійся особеннымъ искуствомъ въ изображеніи небольшихъ сценъ при огненномъ освѣщеніи. Съ неменьшимъ успѣхомъ онъ занимался живописью портретовъ, преимущественно въ небольшомъ размѣрѣ, потому что силу кисти и широкой пріемъ письма замѣнялъ рѣдкою тщательностью и нѣжнымъ выполненіемъ работы.

411. Ночной туалетъ.
— Небольшая картинка, изображающая молодую женщину, которая, ложится спать.

СКОРОДУМОВЪ.

Академикъ и бывшій пансіонеръ въ чужихъ краяхъ, — отличный историческій граверъ послѣдней половины прошедшаго столѣтія, и одинъ изъ лучшихъ у насъ до нынѣшняго времени. Будучи прекраснымъ рисовальщикомъ, онъ оказалъ необыкновенные успѣхи въ Англіи, гдѣ обучался гравированію акватинтой, и пріобрѣлъ значительную извѣстность. Лучшими его работами считаются: «Лотъ съ дочерьми,» съ картины Лагрене; «Академическая фигура,» съ Лосенки; «Портретъ Императрицы Екатерины II,» съ Рокотова, и многія другія. Съ равномѣрнымъ успѣхомъ онъ занимался акварельною живописью, и въ этомъ родѣ его работы Академія имѣетъ:

31. Портретъ Скородумова,
— Писанный имъ самимъ, въ небольшомъ размѣрѣ, въ ростъ; — произведеніе, показывающее прекраснаго мастера.

СОЛИМЕНА.

Францеско Солимена, замѣчательный Итальянскій художникъ XVII столѣтія, оказавшій большія способности по всѣмъ отраслямъ искуства. Въ живописи онъ заслуживаетъ вниманіе свободою рисунка и пріятнымъ колоритомъ.

616. Богоматерь съ предвѣчнымъ младенцемъ, славословимые Ангелами.
— Копировалъ Валеріани.

СОЛНЦЕВЪ.

Академикъ по части акварельной живописи. Наименованіе рода занятій этого художника опредѣляя избранную имъ отрасль, не можетъ вполнѣ ознакомить ни съ качествами его достоинствъ, ни съ характеромъ его произведеній. Г. Солнцевъ посвятилъ свое искуство одному исключительному предмету: древностямъ Русскимъ, и подвизается на этомъ поприщѣ подъ руководствомъ маститаго президента Академіи, А. Н. Оленина, котораго колоссальный археологическій трудъ, изготовляемый имъ уже много десятковъ лѣтъ, украшенъ нѣсколькими стами превосходныхъ рисунковъ г. Солнцева. Для этого великолѣпнаго памятника Русской археологіи, нашъ художникъ, съ помощію средствъ, исходатайствованныхъ г. Президентомъ отъ Государя Императора, имѣлъ возможность снять на мѣстахъ копіи со всѣхъ предметовъ, входящихъ въ составъ предпріятія. Такого рода обширная работа и безпрерывная практика, въ высшей степени способствовали усовершенствованію г. Солнцева въ избранномъ имъ родѣ искуства. Рука пріобрѣла мастерской навыкъ, воображеніе обогатилось матеріалами, вкусъ утончился, прямое направленіе дѣятельности образовало стиль — и художникъ достигъ той черты, на которой тѣсная стезя его отрасли искуства сливается съ обширнымъ поприщемъ науки.

107. Свиданіе Святослава съ Іоанномъ Цимисхіемъ.
Прекрасный археологическій рисунокъ, выполненный г. Солнцевымъ акварелью, на званіе Академика.

СТАВАССЕРЪ.

Скульпторъ, пансіонеръ Академіи въ чужихъ краяхъ, подающій самыя лестныя надежды своими первоначальными работами, которыя обнаруживаютъ въ художникѣ нѣжность вкуса, стройное воображеніе и вообще тѣ способности, какія создаютъ хорошихъ мастеровъ.

160. Рыбачокъ.
— Небольшая статуя, задуманная превосходно и выполненная съ большою опредѣлительностью характера и выраженія.

СТАРОВЪ.

Отличный Русскій архитекторъ Екатерининскаго времени, бывшій пансіонеромъ Академіи въ чужихъ краяхъ и, впослѣдствіи, ея адъюнктъ-ректоромъ. Лучшими памятниками его необыкновенныхъ способностей и обширныхъ познаній въ строительномъ искуствѣ должно почесть: соборъ Александро-Невской лавры, великолѣпный Таврическій дворецъ, церковь святой Софіи, прекрасные загородные дома г. Демидова въ Сиворицахъ и Таицахъ и превосходный дворецъ Пелла.

ТЕНЬЕРЪ.

Изъ числа Голландскихъ художниковъ, носившихъ это имя, наиболѣе прославились два Давида Теньера, отецъ и сынъ. Послѣдній особенно замѣчателенъ неподражаемымъ искуствомъ своимъ въ изображеніи сценъ простонароднаго быта. Въ характерѣ его взгляда вовсе нѣтъ горечи и ѣдкости сатирика или каррикатуриста: содержаніе его картинъ всегда имѣетъ особенный оттѣнокъ добродушія, простоты и веселости. Въ распредѣленіи, группировкѣ и положеніи его фигуръ никогда незамѣтно ни одного изъ тѣхъ соображеній, которыми руководятся другіе художники: растянутыя въ рядъ, сбитыя въ сплошную толпу или разбросанныя по одиначкѣ, написанныя однимъ цвѣтомъ или темныя на свѣтломъ фонѣ, — его фигуры всегда естественны, дѣлятся одна отъ другой и отличаются удивительною постепенностью освѣщенія и тоновъ. Въ этомъ отношеніи Теньеръ неуступаетъ никому.

601. Горы.
643. Стадо.
— Два маленькихъ пейзажа. Первый принадлежитъ кисти Теньера старшаго, который долгое время жилъ и учился въ Италіи. Послѣдняя весьма замѣчательна

въ отношеніи простоты и силы колорита.

ТИНТОРЕТЪ.

Джакопо Робусти Тинторетто, Венеціанскій живописецъ, прославившійся неукротимостью воображенія, необыкновеннымъ жаромъ композиціи, свѣжестью и блескомъ колорита, силою кисти, прелестью женскихъ головъ и нерѣдко превосходнымъ выраженіемъ. Достоинство его колорита возвышается цвѣтущею живописью карнаціи. Необыкновенная пылкость дарованія Тинторетто и быстрота работы были причиною что не всѣ его произведенія достигаютъ одинаковой степени совершенства.

321. Парки.
— Произведеніе много потерпѣвшее отъ времени, но весьма замѣчательное ловкимъ рисункомъ и сгруппировкою фигуръ.

499. Цѣленіе больныхъ.
— Небольшая, довольно многосложная картинка, не отличающаяся стройностью и обдуманностью композиціи.

516. Портретъ мужчины.
— Написанъ сильно и колоритно, хотя и имѣетъ красноватый оттѣнокъ.

532. Блудница предъ Іисусомъ.
— Небольшое, но прелестное произведеніе по благородству композиціи, эффекту, согласію красокъ, ихъ силѣ и красотѣ выраженія.

ТИЦІАНЪ.

Тиціано Вечелли, знаменитый глава Венеціянской школы и превосходнѣйшій изъ колористовъ. Необъяснимая прелесть его живописи, очаровательное согласіе въ сліяніи оттѣнковъ, удивительная вѣрность переходовъ въ тонахъ, свѣжесть и прозрачность красокъ, не подражаемое искуство въ ихъ накладкѣ и въ расположеніи цвѣтовъ, сила и сочность письма, поставили этого художника почти на недосягаемую степень совершенства. Къ этимъ достоинствамъ должно присовокупить рѣдкія способности ума, глубокое соображеніе въ композиціяхъ, простоту и легкую плавность рисунка. Чтобъ сдѣлаться единственнымъ въ мірѣ художникомъ, Тиціану недоставало той полноты генія, познаній, глубины чувства и строгаго изящества стиля, которыми прославился Рафаэль. Не смотря на то, произведенія Вечелли остаются на всегда въ первомъ ряду великолѣпнѣйшихъ созданій человѣческаго генія.

459. Взятіе Божіей матери на небо.
— Копія Яненки съ колоссальной картины Тиціана. Одушевленіе, огонь, жизнь и блескъ, которыми горитъ ея верхняя часть, гдѣ совершается торжественный полетъ Богоматери, заслуживаютъ особеннаго вниманія.

519. Любовь небесная и земная.
Аллегорическое изображеніе; — мысль его ясна, но характеръ композиціи едвали соотвѣтствуетъ назначенію вообще всякой картины. Копировалъ Созоновъ.

ТОКАРЕВЪ.

Академикъ по части скульптуры. Имъ произведены: Олегъ прибиваетъ щитъ надъ Константинопольскими вратами барельефъ. Двѣ Каріатиды женскія. Два колоссальные группа изображающіе русскихъ воиновъ IX столѣтія. Барельефъ въ полукружіи въ натуральной ростъ: женскія фигуры сидящія. Для бронзовыхъ Тріумфальныхъ воротъ двѣ мѣдныя колоссальныя статуи Славы. Колоссальная статуя Бдительность: на фасадѣ Сената. Двѣ колоссальныя статуи Цицерона и Өукидида, на фасадѣ Им. Публичной Библіотеки. Въ натуральную величину Орелъ съ лавровымъ вѣнкомъ и съ Императорскимъ гербомъ, тудаже. Двѣ сидящія колоссальныя статуи, изображающія Трудолюбіе и любовь къ отечеству, въ Адмиралтействѣ. Шесть колоссальныхъ Ангеловъ съ церковными атрибутами; на фасадѣ церкви Св. Великомученицы Екатерины въ Царскомъ селѣ. Колоссальная статуя Наяды; въ крѣпости надъ ботикомъ Петра I. Нѣсколько статуй и орнаментныхъ барельефовъ съ фигурами для дворца и частныхъ лицъ, также бюстовъ и проч.

ТОЛСТОЙ.

Графъ Өедоръ Петровичь Толстой, Вице-Президентъ Академіи, одинъ изъ лучшихъ медальеровъ нашего времени. Обладая богатыми способностями,

онъ много изучалъ характеръ древняго искуства по его памятникамъ и по его источникамъ. Слѣды этого изученія видны во всѣхъ произведеніяхъ нашего художника, которыя носятъ на себѣ печать образованнаго и нѣжнаго вкуса, античной прелести стиля, чистоты и благородства очертаній, рѣдкой изобрѣтательности и очаровательной простоты выраженія. Многочисленныя работы графа Толстаго, его медали, его аллегорическіе медальоны на отечественную войну 1812, 13 и 14 годовъ, медальоны на войну съ Турками, его очерки, его барельефы, при всей извѣстности, еще не пользуются ею въ той степени, которой вполнѣ достойны, въ качествѣ памятниковъ событій, близкихъ нашему сердцу, и въ качествѣ глубоко поэтическихъ созданій. Въ нихъ художникъ встрѣтитъ прекраснѣйшій образецъ возсозданныхъ формъ, линіи, плановъ, пропорцій и стиля Греческаго искуства; въ нихъ ученый и литераторъ найдутъ въ полномъ цвѣтѣ и красотѣ развитія плоды семянъ, зарытыхъ на почвѣ науки, въ нихъ же воображеніе образованнаго человѣка сладостно оживется и освоится съ характеромъ и обстановкою древняго міра, въ фантастической области его вымысловъ.

ТОМОНЪ.

Хорошій Французскій архитекторъ, бывшій при Академіи профессоромъ перспективы. Главнѣйшимъ его произведеніемъ должно почесть, выстроенную имъ у насъ въ Петербургѣ биржу, и отдѣлку Каменнаго театра. Въ Академіи находится его работы прекрасный акварельный рисунокъ:

. Перспективный видъ Пантеона.

ТОНЪ.

Александръ Андреевичъ Тонъ, бывшій питомецъ Академіи и пансіонеръ ея въ чужихъ краяхъ, нынѣ профессоръ архитектуры Извѣстенъ отличнымъ вкусомъ и рѣдкимъ искуствомъ въ рисованіи. Изъ его работъ наиболѣе замѣчательны: домъ для Военнаго Министра и проэктъ оранжерей при Таврическомъ дворцѣ, заслуживающій особеннаго вниманія по новости, удобству и изяществу устройства зданія на желѣзныхъ стойкахъ съ такими же стропирами. Модель проэкта находится въ Академіи.

ТОНЪ.

Константинъ Андреевичъ Тонъ, бывшій питомецъ Академіи и пансіонеръ ея въ чужихъ краяхъ. Первую извѣстность онъ пріобрѣлъ за границею обширными трудами по части реставрацій Римскихъ зданій; но дѣйствительныя заслуги его начались съ прибытіемъ его въ отечество, гдѣ было ему поручено Государемъ Императоромъ производство многочисленныхъ и весьма важныхъ публичныхъ работъ. Изъ нихъ первое мѣсто занимаютъ: церкви Св. Екатерины, Введенія во храмъ, въ Петербургѣ; церкви въ Петергофѣ и въ Царскомъ селѣ; колоссальное сооруженіе собора въ Москвѣ; постройка театра и отдѣлка Кремлевскаго дворца. Къ этому должно присовокупить, исполненное имъ по Высочайшему повелѣнію собраніе проэктовъ церквей, новый иконостасъ Казанскаго собора, постановку нѣсколькихъ памятниковъ, устройство Академической набережной, отдѣлку церкви и парадныхъ залъ Академіи, и проч. Главное въ работахъ К. А. Тона есть то, что большая ихъ часть, какъ всѣмъ извѣстно, производится въ особенномъ стилѣ зодчества. Эта рѣшимость, отступить отъ общепринятыхъ условій и характера и обратиться къ разработкѣ отечественныхъ матеріяловъ и данныхъ искуства, составляетъ главнѣйшую заслугу профессора — художника и уже давно пробудила общественные толки о несоотвѣтственности стиля К. А. Тона съ стилемъ Русской архитектуры. Но чтобы хотя нѣсколько объяснить подобный предметъ, и оцѣнить достоинства художника, необходимо обратить вниманіе вообще на весь ходъ историческаго развитія искуства въ нашемъ отечествѣ. События послѣдняго столѣтія пробудившія наше самосознаніе, пробудили и вопросъ о «народности» въ искуствахъ. Исторія, романъ, драма, живопись и зодчество получили, въ большей или меньшей степени, новое направленіе подъ вліяніемъ этого вопроса, бросившаго новый свѣтъ, новый колоритъ на лица и событія. Но успѣхи художествъ почти всегда бываютъ гораздо медленнѣе успѣховъ словесности. Русской языкъ мужалъ и росъ въ паралель съ народною жизнью, отъ ея кочевой колыбели, до ея высшаго гражданственнаго развитія. Онъ обогащался по мѣрѣ увеличенія нравственныхъ потребностей; каждый періодъ историческаго суще-

ствованія народа вносилъ въ языкъ новыя стихіи; увеличивающійся кругъ идей раздвигалъ и границы слова; исторія, преданіе и частный бытъ, нося въ извѣстное время извѣстный характеръ, составляли для него неизсякаемый и неистощимый источникъ. Художества, напротивъ того, могли возрастать только въ цвѣтущихъ обстоятельствахъ народа. Для ихъ развитія была нужна нѣкоторая степень образованности, продолжительное спокойствіе, значительное движеніе торговли, общій благоустроенный бытъ и довольство. Но могла ли Россія развивать свои искуства подъ тяготѣвшимъ надъ нею владычествомъ Татаръ, въ междоусобныхъ смутахъ, во время вторженія Поляковъ, въ долгій и тяжелый отдыхъ послѣ всѣхъ потрясеній? Давно ли животворный геній Великаго Петра привелъ въ движеніе всѣ силы многосложной государственной машины, и давъ не бывалую жизнь всѣмъ отраслямъ умственной дѣятельности, положилъ твердыя основанія ихъ будущему величію? Все, чему привыкли удивляться въ искуствахъ Греціи, Рима и Западной Европы, все то создавалось десятками столѣтій и продолжительными, постоянными усиліями. Сверхъ того, для Европейскихъ государствъ могла быть въ искуствахъ эпоха Возрожденія, а для Россіи нѣтъ. Тамъ, міровластительный Римъ еще за двѣ тысячи лѣтъ посѣялъ сѣмена художествъ, собранныхъ имъ съ лица почти всей извѣстной тогда вселенной. Слѣдовательно, Европа уже давно имѣла въ себѣ данныя изящнаго, которыя могла развить по своимъ новымъ идеямъ, внесеннымъ христіанскимъ ученіемъ. Но наши предки поселились не на развалинахъ просвѣщенной имперіи, которая могла бы завѣщать своимъ преемникамъ остатки своихъ искуствъ и знаній. Суровая природа, опасные сосѣди, вотъ все, чѣмъ первоначально былъ окруженъ Русской человѣкъ. Его воображеніе, питаемое мѣстными впечатлѣніями, конечно, могло создать первообразы, опредѣляющіе въ послѣдствіи характеръ художествъ; но скоро ли они восходятъ на ту высоту, гдѣ создается Искуство? Душа человѣка могла рано созрѣть и вычувствовать все, чѣмъ она была окружена въ тихомъ семейномъ быту, въ сношеніяхъ чувства съ чувствомъ, или въ тревогахъ витяжества. Эта зрѣлость имѣла свой органъ выраженія, рано создала прекрасныя Русскія пѣсни и, хотя слабую по средствамъ, но характеристическую, выразительную музыку. Преданія и разсказы составляли, до временъ писменности, первоначальную, изустную словесность, отличавшуюся значительною степенью художественнаго совершенства языка и красотами простаго изложенія. Поклоненіе видимымъ изображеніямъ языческихъ божествъ естественно требовало ваянія, и если судить по словамъ лѣтописцевъ, для украшенія идоловъ была употребляема и живопись. Владѣя этими первоначальными богатствами, народъ могъ кочевать, нося съ собою свои пѣсни, разсказы и идоловъ; могъ селиться на долго на одномъ мѣстѣ, строить на немъ свои шалаши: но такіе переходы и движеніе племенъ тревожили, передвигали селящихся, и потому зодчество менѣе всѣхъ художествъ могло успѣвать развиваться. Введеніе христіанства и сближеніе Русскихъ съ Византійцами составило важную эпоху въ нашихъ искуствахъ. Послѣдніе принесли на русскую землю, съ правилами вѣры, новый типъ архитектуры и живописи. Кіевъ украсился невиданными дотолѣ на Руси зданіями и иконами. Ваяніе, какъ не нужная отрасль, пало вмѣстѣ съ уничтоженіемъ идоловъ. Но вліяніе Грековъ не истребило характера народнаго искуства. Монументальное зодчество, церковная музыка, иконопись, всѣ украшенія, уборы, богослужебныя принадлежности, одежды, и т. п., сохранивъ Византійскій стиль, ни сколько не измѣнили народные типы. Тоже самое было и съ произведеніями художниковъ Западной Европы, вызванныхъ въ разное время, послѣ эпохи владычества Татаръ, великими Князьями и Царями, для украшенія столицы зданіями. Русская, бревенчатая изба была и осталась чистымъ, неискаженнымъ первообразомъ Русской архитектуры простонародныхъ строеній.

Если обратить вниманіе на искуство другихъ народовъ, которыя отличаются полною самобытностію, то увидимъ, что его характеръ отражался неизмѣнно на всѣхъ произведеніяхъ, отъ самаго великаго, до самаго незначительнаго. Почти вездѣ, украшенія одежды, формы домашнихъ утварей, принадлежности и орудія богослуженія, носятъ одинъ и тотъ же характеръ линій, размѣровъ, пропорцій, извивовъ, какъ и самыя зданія.—При первомъ взглядѣ на все, что окружаетъ бытъ Русскаго простонародья, и на его архитектуру, поражаютъ тѣ же самыя сходства.—Всѣ украшенія, всѣ части его зданія—избы,—не при-

несены кѣмъ нибудь со стороны; нѣтъ, ихъ типъ находится на всѣхъ предметахъ его домашняго быта, начиная отъ угловатаго узора, которымъ онъ убираетъ свое полотенце, до вычуръ послѣдняго печатнаго пряника.—Было бы странно искать совершенства въ этой работѣ, но нельзя не замѣтить ея затѣйливости и разнообразія. Самая характерная черта въ этихъ строеніяхъ есть, конечно, ихъ крыша.—Это совершенно шалашъ или палатка, которую подняли и поставили на стѣны, но которая первоначально имѣла свои основанія на поверхности земли, когда внутренность самаго жилища дѣлалась не изъ искуственно сложенныхъ изъ дерева или изъ глины стѣнъ, а устроивалась ниже поверхности, въ вырытой ямѣ. Весьма вѣроятно, что подобная крыша, составляя въ началѣ шалашъ изъ кожъ или древесныхъ ветвей, была украшаема снаружи, по краямъ свѣса, обшивками или обвязками, въ родѣ полотенца, которыя скрѣпляли крышу и будучи связаны на углахъ и въ вершинѣ щипца, оставляли висящими свои узорные пестрые концы.—Начавъ строить жилище изъ дерева, строитель не преминулъ и здѣсь повторить эти украшенія, любимыя его не прихотливымъ вкусомъ; такимъ образомъ Русская изба сдѣлалась непремѣннымъ типомъ чисто Русскаго зодчества, ни сколько не подчиненнаго Византійскому стилю, принадлежащему собственно церковной архитектурѣ.

Эта естественная двоякость стиля, совершенно соотвѣтствующая двоякому характеру зданій частныхъ и религіозныхъ, необходимо должна быть соблюдаема и новѣйшимъ художникомъ; иначе, онъ обнаружитъ полное отсутсвіе соображенія и вкуса. Вѣроятно, тоже убѣжденіе руководило и К. А. Тона, когда для своихъ церковныхъ сооруженій онъ избралъ стиль Русско-Византійскій, не вводя въ него ни одной черты простонародной архитектуры, которой частный характеръ напрасно бы было смѣшивать съ монументальною физіогноміею церковнаго зодчества. Слѣдовательно мнѣніе нѣкоторыхъ, что въ стилѣ нашего художника не довольно чистаго русскаго характера, едвали имѣетъ прочное основаніе. Что же касается до размѣровъ линій и плановъ, и пропорціи массъ, то это уже зависитъ отъ личнаго вкуса зодчаго и не должно составлять никакого непремѣннаго условія. Болѣе подробное разсмотрѣніе не можетъ имѣть здѣсь мѣста, и намъ остается упомянуть о тѣхъ работахъ К. А. Тона, которыя произведены имъ въ Академіи:

∴ Внутренняя отдѣлка церкви.

∴ Конференцъ-залъ.

∴ Двѣ античныя галлереи.

∴ Ротонда.

∴ Залъ библіотеки.

ТОРВАЛЬДСЕНЪ.

Отличный Датскій ваятель, одинъ изъ первыхъ представителей современнаго искуства. Его многочисленныя произведенія отличаются преимущественно широкимъ, могущественнымъ стилемъ, и изящною простотою работы.

192. Колоссальная голова Спасителя.

198. Сидящая статуя гр. Остерманъ-Толстой.

ТОРЕЛЛИ.

Замѣчательный Итальянскій художникъ, бывшій въ Россіи въ эпоху основанія Академіи. Здѣсь сохраняется небольшая его картина:

20. Коронованіе Императрицы Екатерины II.

ТРОПИНИНЪ.

Академикъ, прекрасный портретный живописецъ.

65. Портретъ г. Тропинина. — писанный имъ самимъ.

138. Портретъ Почетнаго Вольнаго Общника Академіи г. Лебрехта.

УГРЮМОВЪ.

Григорій Ивановичъ Угрюмовъ, бывшій питомцемъ, пансіонеромъ въ чужихъ краяхъ и впослѣдствіи ректоромъ Академіи. принадлежитъ къ избранному числу тѣхъ художниковъ, которыхъ появленіе составило эпоху въ исторіи Русскаго искуства. Одушевленному ха-

рактеру его способностей и прелестной свободѣ произведенiй наша школа обязана уничтоженiемъ, или по крайней мѣрѣ ослабленiемь односторонности и сухости ея направленiя. Онъ пополнилъ сеначатое Лосенкой. Четырехлѣтнее пребыванiе Угрюмова за границею принесло богатые плоды: тамъ неусыпнымъ старанiемъ и изученiемъ лучшихъ мастеровъ онъ образовалъ свой вкусъ и взглядъ на искуство, которые обнаружилъ въ своихъ работахъ. Здѣсь должно замѣтить, что главнѣйшiя изъ нихъ, по содержанiю своему, принадлежатъ къ такому роду задачь, разрѣшенiемъ которыхъ еще никто не занимался до Угрюмова. Его кисть первая перенесла на полотно событiя изъ отечественной исторiи, преодолѣвъ весьма удачно тѣ трудности, которыя до нынѣ удаляютъ нашихъ художниковъ отъ этого поприща. Конечно, есть части, въ которыхъ Угрюмовъ не достигъ полнаго совершенства, какъ напримѣръ въ классической строгости рисунка и стиля, какими блистаютъ произведенiя Рафаэля, равно какъ въ силѣ свѣто-тѣни и могучести письма нѣкоторыхъ мастеровъ; но это доказываетъ, что Угрюмовъ смотрѣлъ на искуство своими глазами, и обнаруживъ въ своей отличной копiи съ Гвидо Реневой картины полную способность къ мастерскому, ученому и сильному выполненiю живописи, онъ въ оригинальныхъ своихъ работахъ не измѣнилъ постоянному стремленiю къ легкости и неизысканной простотѣ подражанiя природѣ. Его картины не отличаются блескомъ красокъ и великолѣпнымъ освѣщенiемъ, но какъ они полны тихаго, естественнаго свѣта, какая красота лицъ, сколько души въ выраженiяхъ, какъ простъ и привлекателенъ характеръ головъ. Изъ многочисленныхъ работъ Угрюмова замѣчательны: Торжественный входъ Князя Александра Невскаго въ городъ Псковъ, въ Невскомъ монастырѣ; Спаситель предъ учениками послѣ воскресенiя, въ Софiйскомъ соборѣ; четыре времени года, писано на стеклѣ для Императрицы Марiи Θеодоровны; Петръ Великiй въ славѣ, въ плафонѣ храма Александровской дачи, подаренной Императоромъ Александромъ I фельдмаршалу князю Салтыкову, два Архангела, Спаситель, Св. Савватiй и Зосима, въ Казанскомъ соборѣ; иконостасы: для церкви Преображенiя, въ Одессѣ; и для церквей Финляндской гвардiи, Морской гошпитали, Сапернаго батальона, и 2-го Кадетскаго корпуса, въ Петербургѣ; портретъ Государя Императора Александра I, на конѣ, въ ростъ, для г. Риги; портреты: кн. А. Б. Куракина, протоiерея С. Клевецкаго, М. Глухова, купц. Комолова, Харичкина; и семействъ: Дѣйств. Ст. Сов. П. П. Коновницына, купцовъ Серебрякова, Водовозова, Хворинова, Устинова; нѣсколько образовъ для частныхъ лицъ, и проч. Въ Академiи хранятся:

44. Покоренiе Казани.
— колоссальная картина, изображающая Царя Iоанна Васильевича на конѣ, въ сопровожденiи бояръ и воиновъ, и предъ нимъ плѣннаго царя Едигера, съ его женами, дѣтьми и приближенными, въ виду пылающей Казани и окончательнаго истребленiя Татарскихъ войскъ.

45. Избранiе на престолъ Михаила Θеодоровича Романова.
— царственный юноша, представленъ съ матерью и патрiархомъ на амвонѣ храма, предъ лицемъ народа и бояръ, подносящихъ ему корону.

59. Испытанiе силъ усмаря.
— Довольно большая картина, изображающая богатыря, который вызвавшись на единоборство съ Печенѣгомъ, для опыта при великомъ князѣ Владимiрѣ вырываетъ клокъ кожи изъ боку у разъяреннаго быка.

313. Св. Евангелистъ Матθеѣй.
— Копiя съ Гверчино.

561. Пророкъ Илiя съ Елисеемъ.
— превосходная копiя; см: Гвидо Рени.

УТВАРИ,

ВООРУЖЕНIЯ, ОДЕЖДЫ И ПРОЧ.

a. Собранiе древнихъ вазъ, урнъ, горшковъ, лампъ, обломковъ кумировъ, и т. п.
— см. Вазы и Ваянiе.

b. Собранiе различныхъ частей древняго Греческаго вооруженiя.

c. Латы.
— среднихъ вѣковъ.

d. Кольчуга.
— того же времени.

e. Старинная Французская каска.
f. Старинный Русскій шлемъ.
— съ серебряною оправою, подъ позолотою.

g. Желѣзныя досчатыя Русскія латы.
— съ кольчужной вязкой.

h. Татарской шлемъ.
— съ золотой насѣчкой и буквами.

j. Татарская кольчуга.
i. Остяцкія одежды, шубы, лыжи, сани, луки, стрѣлы, музыкальные инструменты и проч.

— *k.* Собраніе естественныхъ произведеній съ Алеутскихъ, Сандвичевыхъ и Каролинскихъ острововъ, и изъ новой Калифорніи.

УТКИНЪ.

Николай Ивановичь Уткинъ, бывшій питомецъ Академіи, нынѣ профессоръ гравированія; извѣстенъ превосходною рѣзьбою портретовъ и историческихъ эстамповъ. Въ послѣднемъ родѣ работы его не многочисленны; что же касается до первыхъ, то большая ихъ часть, равно какъ ихъ достоинства, пользуются вообще тѣмъ уваженіемъ, какое заслуживаютъ по отличному во всѣхъ отношеніяхъ выполненію.

УТКИНЪ.

П. П. Уткинъ, Академикъ; исправляющій должность профессора медальернаго искуства, бывшій воспитанникъ Академіи. Его сочиненіе, лѣпка моделей и рѣзьба на стали и камняхъ отличаются особенною вѣрностью, хорошимъ стилемъ и рѣдкою отчетливостью работы. Имъ произведены: Орфей, выводящій Эвредику изъ ада, на сердоликѣ, на первую золотую медаль; Портретъ Императора Петра I, на сердоликѣ, находится у Сенатора Е. В. Карнѣева; Геркулесъ и Минерва, на стали находится въ Академіи; фигура Генія, на калцедонѣ, находится въ горномъ музеумѣ; портретъ Императрицы Маріи Θеодоровны, для медальона на ея кончину; портретъ Государя Цесаревича Александра Николаевича, съ натуры, изъ воску; рисунокъ медали на посѣщеніе Сибири Императоромъ Александромъ I; медаль на закладку Александровской колонны, по рисункамъ арх. Монферрана; большую золотую; двѣ серебряныхъ медалей, для Академіи; судъ Париса, изъ воску; медаль для общества Поощренія лѣснаго хозяйства, по рис. гр. Толстаго; медаль на открытіе Александровской колонны, по рис. арх. Монферранна; мед. на закладку Кіевскаго университета, четырнадцать штемпелей медальной монеты, съ изображеніемъ портретовъ особъ Императорской фамиліи; медаль для горнаго института; медаль на юбилей баснописца И. А. Крылова; портреты Государя Императора Николая Павловича и Государыни Императрицы Александры Θеодоровны; медаль на закладку храма во имя Спасителя въ Москвѣ, по рис. арх. К. А. Тона; медаль для Московскаго Коммерческаго училища; медаль на возсоединеніе Уніатовъ съ Православною церковью въ Россійской имперіи; портретъ Государя Цесаревича Александра Николаевича и Государыни Цесаревны Маріи Александровны; до тридцати печатей для разныхъ заведеній и частныхъ лицъ, и выполнено нѣсколько особыхъ порученій начальства.

УХТОМСКІЙ.

А. Г. Ухтомскій, Академикъ по части гравированія. Трудолюбивымъ рѣзцомъ этого художника произведены: голова Париса, Палачъ, съ Доминикина, по рисункамъ Лосенки; женская голова, съ Греза: голова Иродіады, съ Джордано; портретъ Митрополита Михаила, съ рис. Кипренскаго; чадолюбіе; двѣ женскія головы; Вечеръ, пейзажъ; видъ крѣпости г. Павловска, г. Гатчины, Верхняго сада въ Петергофѣ, дачи Графа Строганова, съ С. Щедрина; портреты: Графа Н. И. Салтыкова и его супруги, Графа Васильева, Генералъ-Казначея Голубцева, Адмирала Чичагова, Атамана Платова, Генераловъ: Тучкова 1 и 2, Министра Юстиціи Трощинскаго, Графа Воронцова, Курскаго Губернатора Нелидова, Партизана Непейцына, Уфимскаго и Оренбургскаго Епископа Августина; виды монастырей: Макарьевскаго, Эчміадзина, Южной Пустыни, Новобѣлоезерскаго, Саровской пустыни, Тихвинскаго; двадцать два изображенія островитянъ, къ путешествію Головина;

двадцать двѣ гравюры къ изданію г. Буяльскаго объ аневризмахъ и о каменной болѣзни; виды Петро-Павловскаго порта, и проч., къ путешествію Крузенштерна; видъ Іерусалимскаго храма, съ картины М. Н. Воробьева; двадцать изображеній по части естествознанія, для Академіи наукъ; около трехъ сотъ гравюръ проэктовъ сельскихъ домовъ, церквей, и т. п., для Департамента Внутреннихъ дѣлъ; болѣе четырехъ сотъ досокъ для гербовника, и многія другія. Къ этимъ свидѣтельствамъ полезной дѣятельности почтеннаго художника должно присовокупить труды его по механической части, въ которой онъ оказалъ особенныя природныя способности: имъ изобрѣтена весьма немногосложная машина, для рѣзьбы прямыхъ штриховъ, и сдѣлано приспособленіе къ гравированію съ медалей, въ родѣ способа Колласа и Бета.

ФАЛЬКОНЕТЪ.

Одинъ изъ лучшихъ Французскихъ скульпторовъ, извѣстный у насъ въ Россіи по монументу Петра Великаго, на Исакіевской площади, исполненіе котораго было возложено на него Императрицею Екатериной II. Сильное воображеніе и мастерская, но манерная лѣпка составляютъ характеръ его произведеній.

132. Милонъ Кротонскій.

ФІОНИ.

Академикъ; прекрасный живописецъ плодовъ и цвѣтовъ.

111. Плоды и цвѣты.

ФИЛЕМОНОВЪ.

Русской пейзажистъ, котораго картины отличаются условными, принятыми манерами письма и ученымъ расположеніемъ.

92 Пейзажъ.

ФРАНКЪ.

Подъ этимъ именемъ извѣстно нѣсколько художниковъ Фламандской школы; но существенныя различія произведеній каждаго изъ нихъ преимущественно замѣчательны въ историческомъ отношеніи.

276. Іаковъ зарывающій идоловъ. — Большой пейзажъ, исполненный въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ довольно мастерски, но манерно.

540. Несеніе креста Спасителемъ. — Маленькое произведеніе, отличающееся яркою пестротою красокъ, многосложностью и стариннымъ стилемъ композиціи.

ФРИККЕ.

Фрикке, пансіонеръ Академіи въ чужихъ краяхъ, обѣщающій быть хорошимъ пейзажистомъ.

ЧЕРНЕЦОВЪ 1.

Русскій перспективный и пейзажный живописецъ, заслужившій вниманіе картиною: Парадъ на Царицыномъ лугу по случаю окончанія Польской компаніи, и проч.

87. Видъ одной изъ окрестностей Петербурга.

ЧЕРНЕЦОВЪ 2.

Академикъ по части пейзажной живописи, изъ многочисленныхъ работъ котораго наиболѣе извѣстны: Кавказскіе виды, — около полутораста акварельныхъ рисунковъ; Крымскіе виды, — писанныя масляными красками. Кромѣ того имъ произведены, вмѣстѣ съ старшимъ братомъ, до двухъ тысячъ Волжскихъ видовъ, и многія другія работы. Въ Академіи находится:

83. Видъ Тифлиса.

ЧЕРНИКЪ.

Профессоръ архитектуры, бывшій пансіонеръ въ чужихъ краяхъ; извѣстенъ прекрасною работою проэктовъ.

ШАМШИНЪ.

Академикъ, весьма хорошій портретистъ.

137. Портретъ профессора скульптуры Прокофьева.

ШАМШИНЪ.

Пансіонеръ Академіи въ чужихъ краяхъ, по части исторической живописи. Его работы обнаруживаютъ весьма игривое воображеніе, правильный, чистый рисунокъ, нѣжную кисть, и вообще достоинства отъ которыхъ должно ожидать отличнаго художника. Въ класныхъ

залахъ находилась его програма на большую золотую медаль:

⁂ Ніоба съ дѣтьми.

ШВАРЦЪ.

Изъ произведеній этаго художника Академія имѣетъ только одно; но оно принадлежитъ къ числу лучшихъ произведеній портретной живописи, по вѣрности, естественности освѣщенія и по колориту.

657. Банкротъ.

ШВАРЦЪ.

⁂ Три вырѣзанныя изъ дерева барельефныя группы плодовъ и цвѣтовъ въ плетеныхъ сѣткахъ, съ насѣкомыми, и проч.

— Работа удивительная, не только по терпѣнію и снаровкѣ рѣзщика, но даже по изящности и чрезвычайной нѣжности выполненія.

ШЕБУЕВЪ.

Василій Козмичъ Шебуевъ, бывшій питомецъ Академіи, нынѣ ректоръ исторической живописи, — принадлежитъ къ тому небольшому числу художниковъ, трудамъ которыхъ Русская школа обязана своимъ направленіемъ. Не входя въ исчисленіе многочисленныхъ произведеній почтеннаго ректора, украшающихъ множество храмовъ и Императорскіе дворцы, не льзя неупомянуть, въ числѣ важнѣйшихъ его заслугъ, составленіе обширнаго курса по части практической художественной Анатоміи (Антропометрія). О необходимости подобнаго труда въ наше время было бы излишне говорить, а признанное всѣми искуство и познаніе художника ручаются въ превосходномъ выполненіи. Прочія, чисто художественныя произведенія В. К. Шебуева, принадлежатъ къ такому роду работъ, которыя по многосторонности достоинствъ и по различнымъ особенностямъ рисунка, сочиненія и живописи не могутъ быть выражены въ краткомъ очеркѣ, тѣмъ болѣе что не составляютъ какихъ нибудь временныхъ случайностей, но проистекаютъ изъ характера общаго направленія взгляда художника на искуство, и суть только многоразличныя выраженія одной и той же теоріи или системы понятій, мнѣній и личныхъ убѣжденій автора. Въ Академіи находятся:

511. Тайная вечеря.

— Эта колоссальная картина, одно изъ лучшихъ произведеній этого рода Русской школы, была писана для иконостаса Тифлисскаго собора, но подарена Государемъ Императоромъ Академіи, а въ Тифлисъ отправлена хорошая копія.

585. Подвигъ Иголкина.

— Замѣчательный опытъ художника въ изображеніи предметовъ изъ Русской исторіи.

⁂ Торжество Олимпа въ день основанія Академіи.

— Великолѣпный плафонъ въ ротондѣ XVII, отличающійся граціознымъ характеромъ и воздушностью живописи.

ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ.

Невозможность точно опредѣлить именъ авторовъ нѣкоторыхъ произведеній, побудила отнести ихъ подъ общія раздѣленія школъ, соотвѣтственно общимъ ихъ признакамъ, которыхъ различіе опредѣляется особенностями характера мастеровъ, основавшихъ эти школы.

Болонская:

583. Мученіе Св. Екатерины.

639. Ангелъ, возвѣщающій Іосифу о бѣжаніи въ Египетъ.

— Маленькія картины, имѣющія въ колоритѣ и освѣщеніи оттѣнокъ той прелести согласія, выраженія и чувства, которыя прославили знаменитаго главу этой школы; см. Корреджіо.

Италіянской:

688. Св. апостолъ Петръ.

— Прелестное произведеніе; написано сильно, колоритно, выразительно и со вкусомъ.

Карла Маратти:

634. Богоматерь съ младенцемъ Христомъ и Іоанномъ Крестителемъ.

— Небольшое произведеніе, не отличающееся композиціей, но написанное

прелестно, особенно фигура младенца; см. Маратти.

Мурильо:

260. Портретъ Испанской королевы
278. Портретъ Испанскаго короля.
— Замѣчательны въ отношеніи утонченности колорита.

Нетчера:

684. Женщина, читающая подлѣ стола.
— Маленькая картинка, написанная весьма естественно, просто и выразительно.

Нѣмецкая:

681. Идолослуженіе Соломона.
— Образецъ тщательности, нѣжности письма, чрезвычайной свѣжести колорита и сухаго неправильнаго рисунка, отличающихъ эту школу.

Остада:

635. Селянинъ съ кувшиномъ.
— Маленькая головка, написанная мастерскою кистью и ловко освѣщенная.

Рубенса:

655. Савская царица предъ Соломономъ.
— См. Рубенсъ.

Фламандская:

266. Пейзажъ.
647. Сборы на охоту.

Флорентійская.

545. Благовѣщеніе.
— Грудное изображеніе св. Дѣвы и архангела Гавріила. Отличается изящною простотою выраженія, оттѣнкомъ какой-то дѣвственности и чистоты характера, которымъ прославились произведенія Флорентійскихъ художниковъ первой эпохи.

ШНЕЙДЕРСЪ.

Францискъ Шнейдерсъ, знаменитый Голландскій художникъ XVII столѣтія, прославившійся необыкновеннымъ искуствомъ въ живописи животныхъ, не только по чрезвычайной вѣрности изображенія ихъ наружнаго вида, но еще болѣе по глубокой способности уловлять оттѣнки ихъ физіономіи и характера въ мельчайшихъ подробностяхъ. Фигуры въ его картинахъ писаны большею частію не имъ самимъ, а современными ему знаменитыми художниками.

159. Волкъ и собака;
— писано масляными красками.

172. Травля кабановъ.
173. « волковъ.
174. « оленей.
175. « лисицъ.
176. Собраніе звѣрей послѣ охоты.
190. Травля медвѣдей.
187. « оленей.
256. « львовъ.
257. « тигровъ.
— Эта превосходная коллекція большихъ произведеній Шнейдерса, была куплена Императрицею Екатериною II отъ герцогини Кингстонъ и подарена Академіи. Всѣ онѣ писаны клеевыми красками, для тканья шпалерныхъ издѣлій, и имѣютъ еще ту цѣну, что фигуры были выполнены Рубенсомъ.

310. Продажа плодовъ и овощей.

ШТАКЕНШНЕЙДЕРЪ.

А. И. Штакеншнейдеръ, Почетный вольный общникъ Академіи и бывшій ея питомецъ, извѣстенъ у насъ по множеству весьма прекрасныхъ работъ, изъ числа которыхъ заслуживаютъ особеннаго вниманія: загородный замокъ во вкусѣ среднихъ вѣковъ, для графа Бенкендорфа, на мызѣ Фалль, близь Ревеля; загородный домъ, въ русскомъ вкусѣ, для кн. Бѣлосельскаго, на Крестовскомъ острову; перестройка Ораніенбаумскаго дворца, для Великой Княгини Елены Павловны; замокъ для забалканскаго маіоратства, во вкусѣ среднихъ вѣковъ, въ имѣніи Графа Дибича; Царская изба, въ Петергофѣ, по повелѣнію Государя Императора; Воксалъ въ Павловскомъ паркѣ, по порученію дирекціи желѣзной Царско-сельской дороги; проэктъ Коломенскаго дворца, въ Византійскомъ стилѣ; домъ Графа Кушелева-Безбородко, въ Петергофѣ, во вкусѣ среднихъ вѣковъ; проэктъ большаго замка въ томъ же вкусѣ, для графа Потоцкаго; проэктъ посольскаго дома въ Тегеранѣ: устройство музыкальной залы въ новомъ Михайловскомъ дворцѣ, въ Помпейскомъ стилѣ; отдѣлка дома графа Кушелева Безбородко, въ Петербургѣ; домъ въ Швейцарскомъ

вкусѣ, близь Петергофа, по повелѣнію Государя Императора; пристройка жилыхъ покоевъ къ фермѣ въ Александріи, въ Англійскомъ вкусѣ, по повелѣнію Императора; Дворецъ въ Петербургѣ, для Ея Императорскаго Высочества, Великой Княгини Маріи Николаевны; загородный дворецъ въ Греческомъ стилѣ, въ Сергіевкѣ, близь Петергофа, для Великой Княгини Маріи Николаевны; проэктъ павильона въ Помпейскомъ вкусѣ, въ Петергофѣ, по повелѣнію Государя Императора; молъ или ходъ въ море въ Александріи, и чугунную бесѣдку, тамъ же; отдѣлка комнатъ во вкусѣ Возрожденія, въ домѣ Князя Бѣлосѣльскаго, въ Петербургѣ; проэктъ дворца въ Греческомъ стилѣ, для постройки на южномъ берегу Крыма, по повелѣнію Государыни Императрицы; столовая зала, въ Александріи; большой замокъ въ Англійскомъ вкусѣ, въ Гостилицахъ, близь Ораніенбаума, для полковника А. М. Потемкина; значительное число прочихъ проэктовъ и рисунковъ. Изъ послѣднихъ замѣчателенъ видъ Трибуны во Флоренціи, сдѣланный имъ во время путешествія по Италіи и находящійся въ альбомѣ Е. В. Великой Княгини Елены Павловны.

ШТЕРНБЕРГЪ.

Пансіонеръ Академіи въ чужихъ краяхъ, прекрасный пейзажистъ, обнаружившій необыкновенныя способности въ изображеніи сценъ простонароднаго, и преимущественно Малороссійскаго быта. Въ высшей степени воспріимчивое воображеніе, нѣжное и тонкое чувство, вѣрность глаза, простодушный и остроумный характеръ взгляда на природу, рѣдкое искуство схватывать физіономію мѣстности и обычаевъ, легкій, свободный и изящный маневръ выполненія, и прочія качества его первоначальныхъ произведеній служатъ отрадной и вѣрной порукой, что въ г. Штернбергѣ Русское искуство пріобрѣтетъ лучшее себѣ украшеніе. Можетъ быть, онъ будетъ нашимъ Теньеромъ, но Теньеромъ нынѣшняго времени и образованія. Можетъ быть онъ пойдетъ еще далѣе, потому что съ зрѣлостью лѣтъ характеръ взгляда пріобрѣтетъ, при прежней ясности, болѣе суровый оттѣнокъ, и Штернбергъ сдѣлается живописцемъ не только принятыхъ обычаевъ и нравовъ народа, но нравовъ и страстей человѣческихъ, которыя видѣть, вычувствовать и изобразить онъ способенъ въ высшей степени. Работы его: освященіе Пасокъ въ Малороссійской деревнѣ, взятая Государемъ Императоромъ для Великой Княгини Маріи Николаевны; Крещатикъ; видъ Кіева изъ за Днѣпра; Оренбургскіе очерки, и проч., пріобрѣтены частными лицами, и въ залахъ Академіи его произведеній покуда еще не находится.

ШТОЛЬ.

Искусный живописецъ цвѣтовъ и плодовъ. Его кисти здѣсь есть одна прелестная картина:

112. Плоды.

ШУБИНЪ

Бывшій профессоръ Академіи, изъ ея пансіонеровъ, — отличный ваятель Екатерининскаго времени; замѣчателенъ прекрасною работою бюстовъ, изъ которыхъ наиболѣе извѣстенъ бюстъ кн. Безбородко, и находящимся въ залахъ Академіи произведеніемъ:

139. Императрица Екатерина II. — большая мраморная статуя, выполненная художникомъ по порученію Свѣтлѣйшаго князя Потемкина, для Таврическаго дворца.

137. Бюстъ Академика Шварца.

ЩЕДРИНЪ.

Ѳедосъ Ѳедоровичъ Шедринъ, бывшій профессоръ Академіи, — весьма замѣчательный ваятель, обнаружившій въ своихъ работахъ богатое воображеніе, большія познанія и особенную свободу въ манерѣ, которая не основывалась ни на исключительномъ подражаніи антикамъ, ни на точномъ изученіи природы. Изъ его произведеній пользуются извѣстностью: Веденіе Спасителя къ мѣсту распятія, большой барельефъ во внутренности Казанскаго собора; колоссальные бюсты: фельмаршала гр. Румянцова Задунайскаго и кн. Потемкина Таврическаго; группа Сиренъ и статуя Рѣки, для Петергофскаго сада; трофеи для памятника Полтавской битвы, и проч. Въ Академіи находятся статуи:

144. Спящій Эндиміонъ.

146. Фаунъ съ Вакханкою.

148. Діана.
162. Венера.

ЩЕДРИНЪ.

Семенъ Федоровичъ Щедринъ, бывшій пансіонеромъ въ чужихъ краяхъ и потомъ адъюнктъ ректоромъ при Академіи по части пейзажной живописи. Прекрасный выборъ пунктовъ, глубина перспективы, прозрачность воздуха, согласіе и послѣдовательность тоновъ, вѣрность освѣщенія и рѣдкая тщательность работы отличаютъ произведенія этаго прекраснаго пейзажиста и побуждаютъ причислить его къ лучшимъ нашимъ художникамъ прошедшаго столѣтія. Большая часть его картинъ была пріобрѣтаема особами Императорскаго дома, и потому въ Академіи находятся преимущественно копіи, сдѣланныя акварелью и въ маломъ форматѣ:

108. Видъ Гатчинскій.
109. Видъ Аполлонова каскада.
110. Видъ дворца въ Павловскѣ.
116. Видъ Монплезира въ Петергофѣ.
117. Видъ Строгановой дачи.
118. Полдень.
124. Пейзажъ.

— Двѣ послѣднія картины суть подлинники и писаны масляными красками.

ЩЕДРИНЪ.

Сильвестръ Өедосѣевичъ Щедринъ, бывшій пансіонеръ Академіи, превосходный Русскій пейзажистъ, скончавшійся въ Италіи, въ 1830 году. Очаровательная свѣжесть колорита, сила тоновъ, гармонія красокъ, вѣрность изображеній и вообще великолѣпный блестящій характеръ живописи поставили его произведенія въ рядъ прекраснѣйшихъ памятниковъ Русскаго искуства. С. Ө. Щедринымъ произведены: видъ Колизея, находящійся въ эрмитажѣ, Папскій дворецъ на Монте Кавалло; островъ на Тибрѣ, восемь прелестнѣйшихъ видовъ крѣпости св Ангела, изъ которыхъ каждый выполненъ съ разнымъ освѣщеніемъ; большой видъ Амальфи, видъ верхней аллеи и озера Альбано, и множество другихъ, принадлежащихъ частнымъ лицамъ, которыя имѣли случай пріобретать ихъ во время пребыванія Щедрина въ Италіи, и вывезли ихъ въ Россію, Англію, Францію и Америку. По общему характеру произведеній нашего соотечественника должно сказать, что едвали кто превосходилъ его въ изображеніи явленій южной природы, тихаго дневнаго сіянія, оттѣнковъ вечерѣющаго неба, скалистыхъ береговъ, теплыхъ тумановъ надъ зеркальными водами, спокойныхъ приморьевъ, далекихъ береговыхъ горъ, ихъ пурпуровыхъ, лазурныхъ и дымчатыхъ грудъ и ихъ отраженій. Эти достоинства увеличивались искуствомъ, съ какимъ Щедринъ изображалъ фигуры своихъ пейзажей; въ Академіи находятся:

105. Видъ Сорренто.
106. Видъ Неаполя.
113. Видъ одной части береговъ Неаполитанскаго залива.
115. Пейзажъ того же рода.
119. Неапольскій видъ,
121. Неапольская набережная.
79. Видъ Петровскаго острова.
144. Петербургской видъ.

— Послѣднія двѣ картины писаны Щедринымъ до поѣздки его въ Италію и принадлежатъ первой его манерѣ, прочія же произведены имъ въ Италіи, но въ большей ихъ части первые планы не кончены.

ЩЕДРИНЪ.

Аполлонъ Өедосѣевичъ Щедринъ, профессоръ теоріи строительнаго искуства при Академіи, бывшій ея питомецъ. Изъ произведенныхъ имъ работъ заслуживаютъ особеннаго вниманія: отдѣлка зданія двѣнадцати коллегій для помѣщенія университета; отдѣлка дома г. Министра Народнаго просвѣщенія и разнаго рода архитектурныя производства, исполненныя имъ въ качествѣ архитектора по вѣдомствамъ: Министерства Народнаго Просвѣщенія, Святѣйшаго Синода и Военно учебныхъ заведеній. Но безъ сомнѣнія главнѣйшею заслугою г. профессора въ отношеніи пользы молодыхъ художниковъ и вообще всѣхъ тѣхъ, которые имѣютъ необходимость въ свѣдѣніяхъ по домостроительству, будетъ его многолѣтній трудъ по части практической архитектуры, усовершенствованію и полнотѣ котораго конечно не мало можетъ способствовать осмнадцатилѣтнее преподаваніе его теоріи въ классахъ Академіи и многочисленныя постройки въ столицѣ.

ЩУКИНЪ.

Замѣчательный портретный живописецъ.

18. Портретъ бывшаго Директора Академiи г. Фельтена.
22. Портретъ профессора Захарова.

ЩУРУПОВЪ.

Пансiонеръ Академiи въ чужихъ краяхъ, посланный туда за оказанные имъ успѣхи въ архитектурѣ. Въ этомъ молодомъ художникѣ наши отечественныя древности и памятники искуствъ Византiи найдутъ искуснаго и усерднаго изыскателя. Такъ, покрайней мѣрѣ, можно думать, основываясь на первоначальномъ направленiи занятiй Щурупова. Посѣтители художественныхъ выставокъ Академiи, конечно помнятъ представленные имъ въ прошедшее трехлѣтiе прекрасные рисунки съ мозаикъ Кiево Софiйскаго собора и чертежи того же храма въ томъ видѣ, какъ онъ долженъ былъ оставаться до новѣйшихъ передѣлокъ. Работы, какiя были поручаемы этому художнику г. Президентомъ Академiи по части Русскихъ древностей, и наконецъ самая цѣль его путешествiя въ Равенну, должны въ высшей степени пробуждать просвѣщенное любопытство и заставляютъ ожидать прекрасныхъ плодовъ отъ занятiй г. Щурупова.

ЭВЕРДИНГЕНЪ.

Весьма хорошiй Голландскiй пейзажистъ. Работы его отличаются эффектомъ, силой, гармонiей тоновъ и довольно темнымъ колоритомъ.

594. Хижина у источника.
— пейзажъ, написанный необыкновенно мягко, сочно, и мастерскою кистью.

ЭСПАНЬОЛЕТЪ.

Iосифъ Рибера, назыв. Эспаньолетъ, знаменитый послѣдователь Караваджiо и одинъ изъ лучшихъ натуралистовъ въ живописи. Въ силѣ живописи, эффектѣ и мастерскомъ подражанiи природѣ онъ имѣлъ не многихъ соперниковъ, но стиль его произведенiй не имѣетъ благородства и возвышенной прелести.

181. Св. Iеронимъ;
— Полуфигура.

ЭСТАМПЫ.

Академическая коллекцiя произведенiй гравированiя необыкновенно богата различнаго рода эстампами, которыхъ число простирается до двухъ сотъ тысячъ. По этому нѣтъ ни какой возможности ихъ исчислять; но достаточно упомянуть, что въ этомъ собранiи находится большая часть лучшихъ произведенiй гравернаго искуства, исключая нѣкоторые изъ самыхъ новѣйшихъ.

ЮЛIО-РОМАНО.

Джулiо Пиппи Романо, Итальянскiй художникъ XVI столѣтiя, прославившiйся въ различныхъ родахъ искуства, необыкновенными способностями, строгимъ стилемъ, силою исполненiя въ однихъ работахъ, и совершеннымъ отсутствiемъ приличiя въ нѣкоторыхъ.

455. Торжество Сципiона.
— большая картина, писанная клеевыми красками.

637. Танецъ Амуровъ.
— См. Альбани.

ЯКОБСЪ.

Академикъ по части исторической живописи.

71. Крещенiе Спасителя.

ЯКОВЛЕВЪ.

Академикъ по части истор. живописи.

82. Портретъ Совѣтника Академiи г. Левицкаго.

ЯНЕНКО.

Ѳ. Яненко, бывшiй Академикъ.

133. Историческiй пейзажъ.

ЯНЕНКО.

Я. Ѳ. Яненко, Академикъ по части исторической живописи, извѣстный работою портретовъ и копiями съ картинъ Итальянской школы.

147. Портретъ профессора Н. И. Уткина.
459 Взятiе Богоматери на небо.
— копiя, см: Тицiанъ.

Числомъ именъ, выставленныхъ въ Указателѣ, не ограничивается число нашихъ художниковъ; но какъ произведенія нѣкоторыхъ изъ нихъ не находятся въ залахъ музеума, или сами они не состоятъ непосредственно при Академіи, то объ нихъ было умолчено, хотя, конечно, вообще для Русскаго искуства не мало чести и пользы приносятъ труды такихъ гг. художниковъ, какъ: *Штаубертъ*, *Стасовъ*, *Росси*, *Монферранъ*, *Плавовъ*, *Ефимовъ*, *Рихтеръ*, *Никитинъ*, и многіе другіе.

Сюда же относятся и наши молодые талапты, которые, безъ сомнѣнія будутъ принадлежать къ числу людей наиболѣе украсившихъ нашу Академію: *М. И. Скотти*, *Кудиновъ*, *Вилевальдъ*, *Коцебу*, *Михайловъ*, *Ивановъ*, *Ухтомскій*, *Захаровъ*, баронъ *К. Клотъ*, *Тиммъ* и проч *.

* Дополнительныя свѣдѣнія о нашихъ художникахъ вообще, и о вновь принятыхъ Академіею въ ея члены, пансіонеры, и т. п., собираются и будутъ изданы вмѣстѣ съ историческимъ обзоромъ Академіи и искуствъ въ Россіи.

При семъ Редакція покорнѣйше проситъ гг. художниковъ, желающихъ почтить ее сообщеніемъ извѣстій о произведенныхъ ими работахъ, доставлять ихъ не позже будущаго Генваря, чтобы ими могли быть дополнены переводы Указателя на иностранные языки, къ исполненію чего будетъ приступлено въ скоромъ времени.

Съ искреннѣйшею признательностью будутъ приняты свѣдѣнія о всякомъ отсутствующемъ, или же умершемъ отечественномъ художникѣ, равно какъ о лицахъ, которыя содѣйствовали развитію и успѣхамъ искуствъ въ Россіи.

ИЗЯЩНЫЯ ИСКУСТВА

ФРАНЦІИ.

Искуства Франціи, какъ и ея самобытность, начинаются вмѣстѣ съ паденіемъ Западной Римской имперіи, съ которою разрушался и падалъ древній языческій міръ, давъ мѣсто новому христіанскому ученію и новому порядку дѣлъ, — Феодализму. Приступая къ эпохѣ, въ которой учредилось феодальное общество, должно сперва разсмотрѣть, каково было положеніе искуствъ въ продолженіе предшествовавшихъ столѣтій.

Искуство есть выраженіе состоянія общества; оно всегда въ гармоніи съ нимъ. Во время разрушенія языческаго міра, языческое искуство дряхлѣетъ; когда же христіанство замѣняетъ старый порядокъ вещей, искуство измѣняется; и какъ царствіе Христа было царствіемъ духа, торжествомъ идеи надъ тѣломъ и веществомъ, оно мѣняетъ униженную и вещественную форму и устремляется къ Небу. Прямоугольная форма храмовъ покинута. Возвышается базилика, изображающая крестъ; это орудіе страданій нашего Бога становится символомъ религіи; базилика раздѣляется на три главныя части: крылосъ, притворъ и амвонъ. Въ языческомъ храмѣ народъ помѣщался въ перистилѣ, жрецъ одинъ входилъ въ святилище; въ христіанскомъ же храмѣ оно открыто для народа. Дѣйствительно, жертва совершается для него и имъ самимъ, и по этому, христіанской храмъ не имѣетъ болѣе перистилей, а дѣлаются широкіе входы, для того, чтобъ всякой могъ свободно входить въ домъ Бога. Въ началѣ, при входѣ базиликъ устроивались преддверія, гдѣ помѣщались оглашенные; но когда каждый былъ христіаниномъ со дня своего рожденія, то ихъ уничтожили; однакожъ сохранилось обыкновеніе дѣлать сѣни или паперти при церковныхъ входахъ; они назначались для отлученныхъ; по сторонамъ притвора дѣлались боковыя пристройки, отдѣлявшіяся отъ него рядами колоннъ, которыя украшали прежде боковые фасады храмовъ; наконецъ, церковь почти всегда

воздвигалась надъ другой, подземной, въ воспоминаніе пещеръ и катакомбъ, укрывавшихъ первыхъ христіанъ во дни гоненія; обыкновеніе строить часовни и придѣлы вокругъ большихъ церквей, всеобще въ это время; аркады и столбы замѣняютъ антаблеманъ и колонну Грековъ.

При Константинѣ христіанство сдѣлалось религіею почти всей имперіи; но большіе города, и особенно Римъ, оставались языческими; на югѣ Галліи строились цирки и амфитеатры, умерщвлялись гладіаторы; въ Капитоліи были питаемы священныя птицы; Церера еще имѣла свои таинства въ Элевзисѣ.

Но вотъ приходятъ Аларикъ, Гензерикъ и Аттила Бичъ Божій (V столѣтіе); города, населенія, памятники исчезаютъ; но здѣсь опустошеніе является очищеніемъ. Наконецъ изъ развалинъ Римской имперіи раждаются новѣйшія общества. Что касается до Галліи, то, около 430, она была завоевана Франками, принявшими религію, форму правленія и искуство, которыя имъ были предложены епископами. Нужны были этимъ нововѣрцамъ церкви, монастыри и какіе нибудь дворцы; нужны были этимъ выходцамъ изъ лѣсовъ Германіи большія зданія, гдѣ могла бы свободно помѣщаться ихъ гордость; въ особенности были нужны зданія, которыхъ бы форма, расположеніе частей и богатыя украшенія согласовались съ торжественностью богослуженія и прямо говорили грубымъ чувствамъ, этимъ однимъ руководителямъ вѣры гордыхъ варваровъ, которыхъ король (Кловисъ), слушая чтеніе страданій Спасителя, воскликнулъ: «зачѣмъ тамъ не было меня съ моими Франками!» Въ слѣдствіе этого епископы принимаютъ на себя построеніе церквей; и зная, что Леонъ, епископъ Турской, былъ хорошимъ каменьщикомъ, построившимъ множество памятниковъ, что епископъ Шалонской, Агрикола, самъ управлялъ работами при своемъ соборѣ, и что множество монастырей были наполнены архитекторами, живописцами, можно легко понять, откуда происходилъ религіозный отпечатокъ на этихъ памятникахъ и ихъ вліяніе на варваровъ.

Стиль памятниковъ, строенныхъ въ эту эпоху, былъ названъ Романскимъ, для означенія его Римскаго происхожденія, точно также, какъ языку, родившемуся отъ порчи Латинскаго, дано названіе Романскаго языка. Этотъ стиль раздѣляютъ по мѣстамъ его происхожденія, на Византійской, въ Греческой имперіи, Ломбардской, въ сѣверной Италіи, Романской, на югѣ Франціи, Саксонской, въ Англіи. Всѣ эти раздѣленія имѣютъ общій характеръ и различаются только украшеніями и нѣкоторыми частностями, вообще немногозначительными.

Образцомъ Византійской архитектуры можетъ служить базилика св. Софіи; построенная въ Константинополѣ Исидоромъ Милетскимъ,

въ царствованіе Юстиніана, около половины VI столѣтія. Въ Италіи, при Өеодорикѣ, королѣ Ост-Готовъ, большомъ любителѣ искуствъ, и его министрѣ, ученомъ Кассіодорѣ, архитекторы Алоизіусъ и Даніель возобновили старинные памятники Италіи, и построили, въ началѣ VI столѣтія, придѣлъ церкви св. Іоанна Крестителя въ Равеннѣ и дворецъ въ Веронѣ. Изъ числа религіозныхъ памятниковъ, построенныхъ во Франціи Меровингами, замѣчательны: старинная церковь св. Женевьевы, въ 507, въ царствованіе Кловиса; Шелльское аббатство, основанное Клотильдою; церковь св. Викентія, по рисункамъ св. Германа (нынѣшняя Сен-Жерменъ де Пре); церковь св. Марцелла, въ Шалонѣ; Сен-Венсенское аббатство, въ Лаонѣ, построенное Брунегильдою; знаменитое аббатство въ Сен-Дени, — Дагобертомъ; Жюмьежское аббатство, — святымъ Филибертомъ, при Кловисѣ II; церковь св. Стефана, въ Ліонѣ, которой построеніе относятъ даже къ V столѣтію; старинная церковь Сен-Реми, въ Реймсѣ. Нуайонской епископъ, св. Алоизій, въ царствованіе Дагоберта, пріобрѣлъ большую извѣстность своими дарованіями въ рѣзьбѣ и архитектурѣ; въ Королевской Библіотекѣ еще сохраняется тронъ, сдѣланный имъ для Дагоберта. Между дворцами или королевскими виллами, построенными Меровингами, извѣстны: Компьеньской и Шелльской замки, какъ древнѣйшія мѣстопребыванія королей Нейстріи; замки: Метцъ, Гондрвиль и Стенай, въ Лорренѣ: старинныя жилища королей Остразіи; Брэнской замокъ, Клотарія I; Андло, гдѣ заключенъ миръ, въ 587 г., между Фредегондой и Брюнегильдой. Кловисъ II, въ VII столѣтіи, построилъ замокъ Аттиньи; наконецъ, къ послѣднимъ годамъ этого столѣтія относится построеніе замка Геристаль, колыбели фамиліи Карловинговъ.

Таковы главнѣйшія архитектурныя произведенія Меровинговъ. Въ VIII столѣтіи, новый переворотъ бросилъ Галлію подъ владычество Карловинговъ, и въ царствованіе Карломана, искуство, какъ и общество, подчиняется важнымъ измѣненіямъ.

Карломанъ часто посѣщалъ Италію; онъ видѣлъ тамъ древніе памятники, удивлялся ихъ изящности; по своему времени, онъ былъ знатокъ въ наукѣ древности; былъ окруженъ учеными людьми. Въ эту эпоху, какъ въ политикѣ, такъ и искуствѣ, было полное возвращеніе къ древности, конечно обращеніе кратковременное, но имѣвшее во многихъ отношеніяхъ важныя послѣдствія. Искуство становится болѣе велико, благородно, прекрасно, однимъ словомъ достойно могущества Карломана и великолѣпія его имперіи.

Это движеніе пришло все еще съ Востока. Карломанъ вызвалъ изъ Константинополя архитекторовъ, способныхъ воздвигнуть памят-

ники, которые мечтались его генію, а изъ Италіи вывезъ колонны и мраморы, назначенные для украшенія церквей и дворцовъ, построенныхъ имъ въ Э-ла-Шапеллѣ, Кельнѣ, Ингельгеймѣ. Греческіе художники, строившіе эти памятники въ чистомъ Византійскомъ вкусѣ, измѣнили тяжелость Романскаго стиля, придали ему болѣе легкости и пріятности. Карломаномъ было основано Иль-Барбское аббатство, въ Ліонѣ, гдѣ имъ была составлена богатѣйшая по тому времени библіотека рукописей. Это аббатство было раззорено кальвинистами въ 1562 году. Карломанъ построилъ огромное число церквей и монастырей во Франціи, передѣлалъ аббатство Сен-Дени, на которомъ еще сохранились слѣды Романскихъ построекъ; подземная церковь, гдѣ расположены подвалы, принадлежитъ къ этому же царствованію.

Здѣсь открывается новая эра для искуства и общества; она блистательно продолжается до нашествія Норманновъ (съ 780 по 888). Это новое измѣненіе Романской архитектуры оставило по себѣ памятниками: церковь св. Креста, въ Сен-Ло; церковь св. Мартина, построенную императрицею Герменгардой; при Лудовикѣ Кроткомъ, старинный соборъ въ Реймсѣ былъ возобновленъ знаменитымъ архитекторомъ Рюмальдомъ; Вермартонская церковь, драгоцѣнная по скульптурнымъ работамъ на ея порталѣ; Фонтенельское аббатство, перестроенное въ 800 году, гдѣ стѣны столовой залы были тогда расписаны искуснымъ художникомъ, Маладульфомъ. Между многочисленными замками, построенными Карловингами, или которыхъ великолѣпіе начинается съ этой эпохи, упомянемъ Вербри, гдѣ происходили нѣкоторые соборы; Мерсанъ, гдѣ трое сыновей Лудовика Кроткаго заключили миръ; Вандьеръ, королевская резиденція; Ретоннской замокъ; Лаонъ, послѣднее убѣжище Карловинговъ; Тейль, дворецъ первыхъ Капетовъ. Въ это же столѣтіе построено удивительное множество монастырей. Но движеніе, данное искуствамъ Карломаномъ, было остановлено паденіемъ его имперіи и страшными опустошеніями Норманновъ въ IX и X столѣтіяхъ.

X вѣкъ, эпоха анархіи, бѣденъ архитектурными произведеніями; впрочемъ упоминаются: Клюнійское аббатство, основанное Вильгельмомъ, Аквитанскимъ герцогомъ въ 910; Жюмьежское аббатство, перестроенное, въ 941, Вильгельмомъ Длинной-Шпагой, Норманскимъ герцогомъ; церковь st. Julien-de-Brioude, украшенная ваяніемъ въ Византійскомъ вкусѣ.

Страшный 1000 годъ прошелъ безъ бѣдствій; народъ возвратилъ бодрость; общество возстановилось; феодализмъ сдѣлался рѣшительно формою общества. Замки въ это время строятся повсюду. Съ IX вѣка строилось множество укрѣпленій для предохране-

нія отъ нашествія Норманновъ; въ X столѣтіи должно упомянуть о знаменитомъ Ланфруа, знатокѣ военно-строительнаго искуства, построившемъ крѣпость Иври. «Но въ XI столѣтіи, размноженіе замковъ и учрежденіе феодальнаго правленія, суть двѣ стихіи, связанныя одна съ другой. Басня о Девкаліонѣ и Пиррѣ, казалось, осуществилась, говоритъ Сисмонди; Франція посѣяла на нивахъ камни, и изъ нихъ вышли вооруженные люди.» Но религіозные памятники, соборы, еще остаются, какъ прежде, замѣчательнѣйшими произведеніями искуства, и, конечно, наиболѣе народными; въ нихъ преимущественно должно изучать геній воздвигавшихъ ихъ народовъ; потому что тогда цѣлой народъ, подъ предводительствомъ епископа сооружалъ свои соборы. Здѣсь должно упомянуть объ измѣненіяхъ, происшедшихъ въ Романскомъ искуствѣ въ эпоху учрежденія феодализма. Эти перемѣны произошли отъ измѣненій самаго общества, и развитіе искуствъ въ XI и XII столѣтіяхъ преимущественно обязано развитію человѣческаго ума въ эти эпохи. Романское общество, Романскій языкъ и Романское искуство были покинуты почти въ одно и тоже время и замѣнены феодальностью, Французскимъ языкомъ и готическимъ искуствомъ. Это искуство имѣло свое начало въ частныхъ идеяхъ христіанскаго міра, измѣненныхъ вліяніемъ искуства Арабовъ, оставившихъ слѣды этого вліянія на искуствахъ, знаніяхъ и литературѣ среднихъ вѣковъ.

Припомнимъ въ короткихъ словахъ, какова была архитектура Арабовъ. Съ исхода VII столѣтія, Арабы основали на Востокѣ обширную имперію и вскорѣ создали новый родъ архитектуры; этотъ стиль называется Саррацинскимъ или Маврскимъ: онъ родился изъ смѣси Византійскаго стиля, архитектуры древнихъ Египтянъ, Сассанидовъ и, наиболѣе, поэтическаго и смѣлаго генія Арабовъ. Эта архитектура распространилась по всей ихъ имперіи, отъ Сиріи до Испаніи. Отличительныя черты Маврскаго стиля суть: высота сводовъ, длина и тонина колоннъ, или скорѣе колонокъ, соединенныхъ въ связки, разнообразіе капителей, изобиліе украшеній, взятыхъ въ царствѣ растительномъ, ломаныя линіи арокъ и сводовъ. Образцовые памятники суть: мечеть въ Кордовѣ, построенная въ 770—800, Альгамбра въ Гренадѣ, воздвигнутая въ XIII столѣтіи, и многіе памятники въ Каирѣ. Маврская архитектура распространилась и у христіанъ въ Испаніи, которые построили въ этомъ стилѣ соборы въ Толедѣ, Севильѣ, Сеговіи и Бургосѣ. Преимущественно въ Испаніи и на Востокѣ, во время Крестовыхъ походовъ, съ исхода XI по XIII столѣтіе, Европейскіе народы могли удивляться прекраснымъ памятникамъ, построеннымъ Маврскими архитекторами. По возвращеніи во Францію, Крестоносцы приняли новыя идеи, которыя были приняты Романскими архитекторами;

старой Романской стиль, массивной и тяжелой, становится стройнымъ и легкимъ; столбы замѣняются связками колонокъ; статуи, арабески, висячіе замки сводовъ, рѣзныя съ расписанными стеклами окна, и другія украшенія всякаго рода употребляются въ необыкновенномъ изобиліи; сводъ строенія дѣлается такъ высокъ, что требуетъ пристройки наружныхъ подпоръ; колокольня, башни или стрѣла, въ четыреста и пятьсотъ футовъ, украшаютъ фасады зданій.

Но готическія соборныя церкви продолжаютъ устроиваться въ видѣ креста; введено одно измѣненіе: крылосъ дѣлается длиннѣе и бока притвора не останавливаются параллельно съ нимъ, но обходятъ вокругъ крылоса. Придѣлы и часовни, строенныя прежде отдѣльно, начинаютъ присоединять къ церкви. Здѣсь замѣчательно то, что всѣ соборы въ Европѣ имѣютъ одинъ характеръ, одну форму; если они различаются, то только однимъ разнообразіемъ украшеній. Если узнаемъ, что такое былъ соборъ въ средніе вѣка, то не будемъ удивляться этому всеобщему единству и всеобщей красотѣ. «Соборъ былъ истиннымъ жилищемъ народа: домъ человѣка, это жалкое обиталище, куда онъ возвращался вечеромъ, было мимолетнымъ пристанищемъ. По истинѣ, былъ только одинъ домъ, домъ Божій.. тамъ укрывалась цѣлая жизнь общества. Тамъ человѣкъ молился, тамъ совѣщалась община; колоколъ былъ голосомъ города, онъ сзывалъ къ сельскимъ работамъ, дѣламъ гражданства, иногда къ битвамъ за свободу; торговля производилась вокругъ церквей.» (Мишле.)

Однако жъ находились люди, которые называли эти поэмы изъ камня грубыми, варварскими, неимѣющими формы памятниками, и которые бросили на ихъ строителей, какъ обиду, ихъ незнаніе правилъ Греческой архитектуры. Какъ будто служеніе Христу могло быть совершаемо въ храмѣ Юпитера, какъ будто архитектура, которую они называютъ варварскою, не имѣла также своихъ законовъ. «Это потому, говорятъ Мишле и де Комонъ, что эти грубые люди думаютъ, что эти камни суть камни; потому что они не чувствуютъ обращающейся въ нихъ крѣпости жизни; потому что они не понимаютъ, что соборъ есть религія, въ камнѣ воплощенная.» — Все въ немъ есть тайна, и его форма и число его часовень; иногда по числу дней, или Апостоловъ, ихъ дѣлается семь или двѣнадцать; окна, раздѣленныя натрое, напоминаютъ Троицу; три круглыхъ окна, три портала, три стрѣлы, колонны и другія украшенія также имѣютъ свои таинственныя числа. Сказать, что архитекторы этого времени строили безъ правилъ, значитъ сказать, что они не строили Греческихъ храмовъ. Эти люди, называемые варварами, были христіане и имѣли свои правила въ архитектурѣ; эти

правила составляло Евангеліе; и если они обременили свои памятники столь прекрасными и столь разнообразными украшеніями, не обвиняйте ихъ: ихъ искуство есть восторгъ, свобода мысли, одушевленіе вещества. Но сверхъ того, разукрашиваніе памятниковъ имѣло свою цѣль. Крылосъ или святилище было удивительно убираемо, и освѣщаемо, болѣе чѣмъ притворъ, великолѣпными окнами изъ цвѣтныхъ стеколъ; самыя верхнія дѣлались наиболѣе яркими, что, въ соединеніи съ вертикальными линіями колонокъ и пятами сводовъ, увлекаетъ сердце человѣка къ небу, унося туда его зрѣніе: и можетъ ли быть что нибудь поразительнѣе, какъ входы, и болѣе способно располагать къ религіознымъ идеямъ, какъ изваянія, покрывающія широкіе порталы.

Ваяніе, вообще мало обработываемое въ эту эпоху, производитъ только нѣсколько изображеній Богоматери и Святыхъ, назначенныхъ для украшенія священныхъ зданій. Длина и сухость суть главнѣйшія отличительныя черты этихъ Романскихъ статуй.

Живопись, также мало обработываемая, была однакожъ при Карломанѣ въ цвѣтущемъ состояніи. Алкуинъ, поручивъ Овону и Гардуину, искуснымъ каллиграфамъ, сдѣлать копіи съ старинныхъ рукописей, украсилъ ихъ превосходными виньетами, работы Византійскихъ художниковъ. Между рукописями въ Королевской Библіотекѣ, хранится Библія и Псалтырь Карла Лысаго, которыхъ миніатюры удивительны по своей прочности и блеску. Съ этой эпохи до конца XI столѣтія нельзя упомянуть ниодного замѣчательнаго произведенія въ этомъ родѣ, исключая Византійской живописи въ куполѣ Клюнійскаго аббатства и рукописи, убранной драгоцѣнными виньетами, Годескалькомъ; эта знаменитая книга извѣстна подъ названіемъ Карломанова Часовника.

Изъ памятниковъ гравированія можно привести планисферу, сдѣланную изъ серебра, по приказанію Карломана, какъ упоминаютъ историки.

Музыка, съ VI столѣтія, ограничивалась церковными и простыми пѣснями варварскихъ народовъ; послѣднія утрачены совершенно; извѣстно только, что ихъ собираніе было начато Карломаномъ. Старинная церковная музыка извѣстна подъ названіемъ простаго церковнаго пѣнія. Въ VI столѣтіи папа Григорій собралъ лучшіе отрывки музыки Грековъ и Евреевъ и примѣнилъ ихъ къ божественному служенію; къ нимъ онъ присоединилъ произведенія нѣкоторыхъ епископовъ, напримѣръ, Te Deum, святаго Амвросія, Миланскаго епископа. Италія, казалось, имѣла уже въ это время знаменитыхъ пѣвцовъ,

потому что Кловисъ неоднократно просилъ музыканта у Теодорика, короля Готовъ. Этотъ послѣдній прислалъ ему искуснаго лютниста, Акореда, который обучилъ пѣвцовъ Кловиса болѣе пріятному пѣнію, а самаго короля игрѣ на инструментахъ.

Органъ сталъ извѣстенъ во Франціи при Пепинѣ. Въ 757 г. Восточный императоръ, Константинъ Копронимъ, прислалъ одинъ къ нему въ подарокъ. Пепинъ во время пребыванія Стефана II во Франціи удивлялся гармоніи Римскаго пѣнія и рѣшился ввести его во всѣхъ церквахъ своего государства. Папа Павелъ I-й прислалъ ему пѣвца, Симеона, который, поселившись въ Руанѣ, образовалъ тамъ многочисленную школу. Его ученики основались въ послѣдствіи въ королевскомъ дворцѣ въ Метцѣ, въ Суассонѣ и главнѣйшихъ городахъ королевства. Карломанъ занимался музыкою и ободрялъ ее, какъ могъ: она преподавалась во всѣхъ школахъ, имъ основанныхъ. Въ его царствованіе, церковное Грегоріанское пѣніе было возстановлено въ его первобытной чистотѣ пѣвцами, которые были ему присланы Адріаномъ I-мъ. Одинъ изъ нихъ, Бенуа, основался въ Метцѣ; другой, Теодоръ, въ Суассонѣ; ими были основаны школы во Франціи. Распространеніе музыки дѣйствительно было лучшимъ средствомъ распространенія христіанства и умягченія грубости нравовъ. Нѣмецкіе пѣвцы, *которыхъ пѣніе*, говоритъ Эгингардъ, *было похоже на шумъ, производимый колесами телеги по камнямъ*, приняли Римское пѣніе только долгое время спустя послѣ Карломана. Римское церковное пѣніе, исполненное красотъ и замѣчательное наиболѣе по величественной простотѣ, было замѣнено въ XVIII столѣтіи, почти во всей Франціи, новымъ пѣніемъ, которое было учреждено епископами въ эту эпоху. Это пѣніе, запечатлѣнное дурнымъ вкусомъ эпохи, было часто смѣшиваемо съ настоящимъ церковнымъ пѣніемъ, отъ котораго оно должно быть совершенно различаемо.

Послѣ Карломана, Карлъ Лысый, большой любитель музыки, былъ покровителемъ этого искуства. Въ числѣ произведеній IX столѣтія замѣчательны: Cantique Gloria, Laus et honor Tibi sit, Rex Christe, Redemptor, сочиненныя Теодульфомъ, Орлеанскимъ епископомъ; послѣ того, съ X столѣтія, музыка и другія искуства падаютъ и перестаютъ быть обработываемы.

ЭПОХА ВЛАДЫЧЕСТВА ФЕОДАЛИЗМА.

одиннадцатое столѣтіе.

Романская архитектура продолжаетъ быть типомъ эпохи, но съ многочисленными измѣненіями, которыя дѣлаютъ изъ этого вѣка эпоху перехода архитектуры Романской къ Готической. Колонны замѣняются столбищами; вмѣсто зигзаговъ, или украшеній изъ ломаныхъ линій, является множество разнообразныхъ уборовъ ваянія и живописи, капители съ историческими барельефами, низкіе своды, огромныя подпоры или контрафорсы, толстыя стѣны, — во всемъ преобладаетъ прочность; барельефы отличаются сухостью и длиною статуй и изображеній въ живописи фресковой, на стеклѣ и въ миніатюрахъ; — незнаніе пропорцій, тщательная окончательность работы.

АРХИТЕКТУРА.

ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА. — Эта эпоха ознаменована построеніемъ многихъ церквей и аббатствъ, въ томъ числѣ: Анжерскаго собора; церкви: св. Креста въ Бордо, св. Стефана въ Каэнѣ, св. Сатурнина въ Тулузѣ; аббатства: св. Троицы въ Каэнѣ, Клюнійскаго и другихъ. Изъ архитекторовъ замѣчательны: *Гумберъ*, Ліонской архіепископъ, построившій мостъ на Сонѣ, *Менье* и *Майнаръ*, строители Вильлуанскаго аббатства, *Меньо*, сдѣлавшій портикъ старинной церкви св. Женевьевы.

ВОЕННАЯ И ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА. — Замокъ въ Каэнѣ, Вильгельма Завоевателя. Царствованіе Генриха I, Нормандскаго герцога, покровителя искуствъ и основателя большаго числа крѣпостей, составляетъ эпоху въ исторіи военной архитектуры. Знаменитый Нормандской архитекторъ *Гундульфъ* строитъ замокъ Рочестеръ въ 1080 г.; около этого же времени *Робертъ Беллемской*, извѣстный по производству множества военныхъ укрѣпленій, строитъ Жизорской замокъ.

ЖИВОПИСЬ.

НА СТЕКЛѢ. — Стекла для оконъ церквей дѣлались наподобіе прозрачныхъ мозаикъ. Дѣйствительно, эта живопись происходитъ отъ старинныхъ мозаикъ, которыми первоначально убирались стѣны соборовъ и которыя перешли со стѣнъ въ окна священныхъ зданій; отъ этого искуства, въ XI вѣкѣ, не сохранилось ничего.

МИНІАТЮРЫ НА РУКОПИСЯХЪ, — еще очень рѣдки и дѣланы по преданіямъ Византійской школы.

Ткани и вышиванья (Tapisseries). *Байосская ткань*, произведеніе королевы Матильды, жены Вильгельма Завоевателя.

ЭПОХА ГОТИЧЕСКАЯ.

ВѢКЪ ФИЛИППА-АВГУСТА.

двѣнадцатое столѣтіе.

Феодальное общество совершенствуется созданіемъ средоточія единства, — учрежденіемъ королевской власти. Образуются общины. Крестовые походы распространяютъ первые зародыши просвѣщенія во Франціи. Вліяніе искуствъ и наукъ Арабовъ на искуства и науки Французовъ. Въ половинѣ этого столѣтія создается новое искуство, имѣющее началомъ Романское, но умѣренное развитіемъ образованности искуствъ Арабовъ. Это искуство названо Готическимъ.

Колонны становятся болѣе стройны, болѣе возвышенны; капители украшаются листьями и цвѣтами (украшенія, заимствованныя изъ растительнаго царства въ преимущественномъ употребленіи у Арабовъ); на фасадахъ, обыкновенныя окна замѣняются большими круглыми, называемыми *розами:* башни дѣлаются необыкновенно высоки; стрѣльчатыя арки, употребляемыя какъ болѣе прочныя и болѣе легкія для построенія, соединяются съ арками съ полнаго центра; возвышеніе аркадъ и сводовъ; оконныя колонны замѣнены средниками; легкость во всемъ памятникѣ, преобладаніе вертикальныхъ линій надъ горизонтальными въ зданіи; продолженіе Византійскаго стиля въ ваяніи и живописи; отсутствіе зигзаговъ и другихъ Романскихъ украшеній; въ нѣкоторыхъ провинціяхъ, куда не проникло образовательное движеніе (западъ), большая часть памятниковъ совершенно Романскіе; вообще Готической родъ свойственъ сѣверу Франціи, а югъ, принявшій его послѣдній, первый оставляетъ его въ концѣ XV столѣтія.

АРХИТЕКТУРА.

ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА. — Соборы въ Лаонѣ, въ Лизье; монастырь св. Гундуля въ Тулонѣ; церковь Сен-Реми въ Реймсѣ, церковь въ Бове; аббатства: въ Клерво, Премонтре, Фонтевро, св. Виктора, св. Женевьевы; Епископской дворецъ въ Парижѣ: гробница Элоизы и Абейлара.

АРХИТЕКТОРЫ. — *Сюже*, аббатъ въ Сен-Дени, опытный въ архитектурномъ дѣлѣ, исправляетъ въ 1137 и увеличиваетъ церковь Сен-Дени, построенную Карломаномъ. *Сен-Бенезе* — Авиньонской мостъ.

ВОЕННАЯ АРХИТЕКТУРА. — Замки въ Бренне, Бріонѣ; Лудовикъ VII основываетъ замокъ въ Фонтенебло, въ 1137 г.; замки: Гальяръ де-Жу; Филиппъ-Августъ начинаетъ замокъ въ Луврѣ;

при немъ же башня въ Лаонѣ; замокъ Винсенской; замокъ Монтаржисской, при Лудовикѣ Толстомъ.

ЖИВОПИСЬ.

ЖИВОПИСЬ НА СТЕКЛѢ. — Оконныя стекла, въ продолженіи всей Готической эпохи, суть настоящія историческія картины: предметы искуства берутся изъ ветхаго и новаго Завѣта, исторіи Святыхъ, мѣстныхъ патроновъ, мучениковъ; въ большихъ розахъ или круглыхъ окнахъ, изображался послѣдній судъ, и наконецъ дѣянія знаменитыхъ аббатовъ, епископовъ, графовъ и королей, и ихъ портреты. Въ этой живописи наиболѣе былъ изыскиваемъ эффектъ красокъ, гармонія и волшебный свѣтъ, который она доставляла храмамъ.

Замѣчательнѣйшія произведенія этого вѣка находились на окнахъ церкви Сен-Дени, гдѣ были изображены дѣянія Моисея и подвиги Лудовика VI; въ трехъ розахъ Парижскаго собора и въ окнахъ аббатства св. Женевьевы; онѣ уничтожены въ 1741, какъ затемняющія внутренность зданій.

ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ. — Фрески на сводахъ, въ притворѣ, сѣняхъ и погребахъ церкви Сен-Савина и въ храмѣ св. Іоанна, въ Пуатье, изображающіе библейскіе предметы, Святыхъ, Апостоловъ и Спасителя, сдѣланы въ Византійскомъ вкусѣ; эти фрески составляютъ любопытнѣйшіе остатки живописи того времени.

МИНІАТЮРЫ НА РУКОПИСЯХЪ. — Въ XII столѣтіи Французская школа миніатюрныхъ живописцевъ образуется по образцу Византійской и производитъ въ послѣдствіи Итальянскую школу; ими были украшены Апокалипсисъ и Псалтырь, на Латинскомъ языкѣ, хранящіяся теперь въ Королевской Библіотекѣ въ Парижѣ.

МУЗЫКА.

Трубадуры и Труверы кладутъ на музыку свои поэтическія произведенія и романсы, и заимствуютъ изъ народныхъ преданій старинныя кантилены, пѣсни Еврейскаго и Греческаго происхожденія, которыя служатъ основаніемъ музыкѣ до изобрѣтенія контрапункта. Французы пріобрѣтаютъ большую извѣстность въ родѣ музыкальной пѣсни.

Съ XI вѣкомъ родилось искуство музыки. Итальянецъ Гвидо д'Ареццо изобрѣтаетъ гамму въ 1022, и *Франко Парижской*, первый опредѣляетъ музыкальной риѳмъ. *Король Робертъ*, большой любитель церковной музыки, сочиняетъ множество гимновъ и repons, Veni Creator, o constantia martyrum. *Петръ Абеларъ* — слова и музыку гимновъ, назначенныхъ для службы Святому Духу.

ВОЕННАЯ МУЗЫКА. — Иногда, при началѣ сраженія, солдаты пѣли военныя пѣсни въ сопровожденіи тромбоновъ и кларнетовъ. При войскахъ всегда находилась военная музыка, составленная изъ трубъ, роговъ, литавръ, кларнетовъ, тромбоновъ, флейтъ.

ИНСТРУМЕНТЫ. — *Герберъ* сдѣлалъ въ это время (XI в.) гидравлическіе органы, «звонившіе весьма пріятно и чудесно»; впрочемъ онъ одолженъ ими дьяволу, говорятъ хроники. Въ концѣ XII столѣтія, въ церквахъ появляется органъ съ мѣхами; его восемь тысячь трубъ, говоритъ де Комонъ, составляютъ полный оркестръ, котораго богатая гармонія, смѣшанная съ голосомъ народа, наполняетъ все зданіе.

ВѢКЪ СВЯТАГО ЛУДОВИКА.

тринадцатое столѣтіе.

Феодальное общество продолжаетъ развиваться, дѣлаться лучше устроеннымъ, и вскорѣ оно достигаетъ полнаго развитія. Общины увеличиваются. При Лудовикѣ Святомъ, другѣ и покровителѣ искуствъ, Готическое искуство является на высокой степени великолѣпія; Романское искуство, съ своими столбами, круглыми арками, тяжестью, исчезаетъ и повсюду замѣняется легкимъ Готическимъ.

Памятники воздвигаются въ гораздо большихъ размѣрахъ, чѣмъ въ предшествовавшія столѣтія; ихъ высота пораждаетъ необходимость контрфорсовъ, которые, при множествѣ статуй, пирамидъ, башенокъ, модильоновъ, окружаютъ наружность зданій лѣсомъ скульптурныхъ изображеній; развитіе искуства ваянія; уменьшеніе неподвижности, сухости и безмѣрной длины статуй, которыя оживляются, дѣлаются болѣе естественными; художники начинаютъ болѣе изучать природу и подражаютъ ей съ чувствомъ и наивностью; драпировки довольно удачны; листья и цвѣты въ ваяніи выдѣлываются чрезвычайно вѣрно и съ превосходною окончательностью; балюстрады употребляются для украшенія карнизовъ; окна узкія и стройныя.

АРХИТЕКТУРА.

АРХИТЕКТОРЫ. — *Робертъ де Кове*, 1311, строитъ Реймской соборъ; *Дешанъ* — соборъ въ Клермонъ-Ферранѣ; *Энгерранъ*, около 1210, передѣлываетъ Руэнскую соборную церковь; *Эрвинъ Штейнбахъ* строитъ соборъ въ Страсбургѣ; *Стефанъ Бонейль* трудится надъ соборомъ въ Парижѣ, и около половины этого столѣтія, отправляется съ своими товарищами и мастерами въ Швецію, для построенія собора въ Упсалѣ, по образцу Парижскаго; *Робертъ Люзаркской*, въ 1220, начинаетъ соборъ въ Аміенѣ, — продолжаетъ его *Ѳома де Кармонъ* — оканчиваетъ *Ринальдъ*, въ 1269 г.; при

построеніи Парижскаго собора занимаются: *Робертъ*, *Петръ Монтро*, *де Монтрейль*, *Жанъ де Шелль*. Въ это время учреждаются религіозныя братства или общины братьевъ каменщиковъ для сооруженія церквей, больницъ и мостовъ.

ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА. — Аміенской соборъ, въ 1220 — 1274; соборы въ Осеррѣ, въ Бове, Шартре, церковь Богоматери въ Дижонѣ, св. Стефана въ Тулузѣ, Лоншанское аббатство, соборъ въ Ліонѣ (исключая нѣкоторыхъ частей Романской эпохи), соборъ въ Орлеанѣ, 1227, — отъ него остаются только переходы, нѣсколько часовень и части хоръ; Генрихъ IV перестроилъ его въ 1601.

ВОЕННАЯ АРХИТЕКТУРА. — Укрѣпленія Aigues-Mortes; Анжерской замокъ; Парижской Тампль, — башня построенная въ 1212, уничтоженная въ 1811. *Жусселенъ де Курво*, инженеръ при Лудовикѣ Святомъ.

ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА. — При Лудовикѣ Святомъ Парижская богадѣльня, и многія другія; городская ратуша и башня въ Бордо; мостъ въ Ліонѣ; мостъ Св. Духа на Ронѣ (2463 фута), въ 1265; Сорбонская академія, въ 1256.

ЖИВОПИСЬ.

ЖИВОПИСЬ НА СТЕКЛѢ. — Замѣчательныя произведенія живописи этого времени сохранились на стеклахъ большихъ оконъ соборовъ: Руэнскаго, Шартрскаго, Клермонтскаго, Суассонскаго, Нуайскаго, въ главномъ придѣлѣ Осеррскаго собора, въ аббатствѣ св. Виктора, и восемь оконъ въ ризничей въ Сен-Дени, изображающія походъ Лудовика Святаго.

МИНІАТЮРЫ НА РУКОПИСЯХЪ. — Ими украшено нѣсколько Библій на Латинскомъ и Французскомъ языкахъ, старинныя пѣсни, исторія рыцаря Лебедя, Тристанъ и другія книги. Рисунокъ въ этихъ произведеніяхъ тотъ же, какъ и въ ваяніи; онъ не вполнѣ чистъ, но живъ и нерѣдко весьма удаченъ; колоритъ, вспомоществуемый позолотою, удивляетъ своею живостью и богатствомъ; рамки, бордюры и вообще побочныя украшенія рисунковъ обнаруживаютъ обширное воображеніе у художниковъ этого рода; занимаются миніатюрною живописью по большей части монахи.

ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ. — Многіе соборы раскрашиваются внутри лазурью и золотыми цвѣтами, а нѣкоторые украшаются большими фресками. Все это въ послѣдствіи было счищено и замазано!

ВАЯНІЕ.

Возрожденіе ваянія въ этомъ вѣкѣ и двухъ предыдущихъ исключительно примѣняется къ украшенію памятниковъ. Оно

замѣняетъ зигзаги и другія Романскія украшенія и первоначально употребляется вмѣстѣ съ ними. Романское ваяніе сухо и отличительно длиною формъ; только съ конца XII столѣтія скульпторы начинаютъ покидать ихъ и совершеннѣе подражать природѣ, выражая преимущественно нравственное чувство вмѣсто физической силы, которая такъ изыскивалась древними. Рисунокъ въ XI столѣтіи слишкомъ грубъ, съ XII онъ очищается, а въ XIII, является почти также чистъ, какъ древній.

Съ начала возрожденія искуства, ваяніе производитъ только религіозные предметы, изъ которыхъ наиболѣе общи: Рождество I. X., поклоненіе волхвовъ, избіеніе младенцевъ, бѣгство въ Египетъ, Благовѣщеніе, несеніе креста, страшный судъ, житія Святыхъ и мучениковъ, статуи королей и королевъ, епископовъ и аббатовъ, благодѣтелей церквей, изображенія лицъ ветхаго и новаго Завѣта.

Въ этихъ изображеніяхъ каждое лицо получаетъ первообразный, опредѣленный и извѣстный всѣмъ отпечатокъ; почти всѣ статуи расписываются голубою, зеленою и красною красками, или украшаются золотомъ (полихромическое ваяніе), также драгоцѣнными каменьями и цвѣтными стеклами, особенно въ глазахъ. Почти всегда работы производятся *каменщиками*, каменотесами, которые были вмѣстѣ архитекторы и ваятели.

Почти всѣ соборы XII вѣка, Романскіе, и XIII и XIV, Готическіе, совершенно покрыты этимъ ваяніемъ.

Съ конца XIII столѣтія и въ эпоху преобладанія витаго Готическаго стиля, изваянія употребляются менѣе для украшенія церквей.

Ваяніемъ украшались ковчеги, ящики, мебели, разныя утвари, переплеты книгъ, съ барельефами изъ слоновой кости, серебра, мѣди, и множество гробницъ.

ГРАВИРОВАНІЕ.

Въ XI, XII и XIII столѣтіяхъ гравируютъ на бронзѣ планы леновъ, помѣстьевъ, съ росписями; печати королей, вассаловъ, епископовъ и аббатовъ, вообще дурнаго стиля. Печать св. Лудовика довольно хорошей работы.

МУЗЫКА.

Въ этомъ столѣтіи, въ богатыхъ Фландрскихъ общинахъ образовалась музыкальная школа, которой члены находились при

Шпалеры. Ст. Буало, въ своей книгѣ о Парижскихъ ремеслахъ относитъ къ этому времени товарищество мастеровъ сарацынскихъ ткавей, дѣлавшее, по образцу Восточныхъ, лощеныя ткани.

дворахъ и капеллахъ всѣхъ Европейскихъ государей. Эта школа, создательница музыки, изобрѣла контрапунктъ. Въ 1280, *Адамъ дела Галль*, называемый *Арраской горбунъ*, сочиняетъ трехъ-голосные концерты, которые, сколько извѣстно, суть первѣйшія правильныя сочиненія. Упоминается также при Лудовикѣ Святомъ объ одной одноголосной обѣднѣ.

ВѢКЪ ФИЛИППА КРАСИВАГО И КАРЛА V.

четырнадцатое столѣтіе.

Король Филиппъ Красивый измѣняетъ общественную систему; феодалы подчиняются королевской власти; среднее сословіе начинаетъ существовать и является, какъ равное знати и духовенству; папа утрачиваетъ власть повелителя вселенной; его владычество ослаблено; король сожигаетъ рукою палача буллу объ отлученіи отъ церкви. Эти измѣненія въ обществѣ, начавшіяся съ XIV вѣка, имѣли вліяніе на искуства только въ XV; въ первомъ искуства еще сохраняютъ характеръ XIII столѣтія; произведенія большею частію ограничиваются оканчиваніемъ и пополненіемъ того, что было начато въ предшествовавшее время; здѣсь должно замѣтить стремленіе къ неокончательности частей и чрезвычайное ихъ раздробленіе для произведенія эффекта. Карлъ V, большой любитель искуствъ, замедляетъ ихъ паденіе своимъ королевскимъ покровительствомъ.

АРХИТЕКТУРА.

АРХИТЕКТУРА ЦЕРКОВНАЯ. — Изъ новыхъ построекъ замѣчательны: Бургской соборъ, церкви: Сен-Лупъ въ Пуасси, Сен-Низье въ Ліонѣ, Сен-Северена въ Парижѣ.

ВОЕННАЯ АРХИТЕКТУРА. — Бастилья и Шатле въ Парижѣ; Бисетрской замокъ, построенный Беррійскимъ герцогомъ, братомъ Карла V, украшенный живописью, портретами папъ, кардиналовъ, Французскихъ королей, императоровъ, и сожженный въ 1411 г.; замки: Пьерфонтской, Вильбонской, Венсанской и папской въ Авиньонѣ.

ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА. — Филиппъ Красивый увеличиваетъ Palais de Justice пристройкою большой залы; Карлъ V строитъ замки въ Сен-Жерменѣ, Боте, Крейлѣ, Монтаржи; увеличиваетъ Лувръ, гдѣ въ Изидиной залѣ еще сохранились слѣды его постройки.

ЖИВОПИСЬ.

ЖИВОПИСЬ НА СТЕКЛѢ. — Въ эту эпоху мастера преимущественно стараются подражать фресковымъ картинамъ Флорентійскихъ живописцевъ Чимабуэ и Джіотто; эффектъ красокъ остает-

ся въ пренебреженіи. Изъ произведеній замѣчательны: стекла въ отели Сен-Поль и въ Луврѣ, исполненныя по рисункамъ *Жанъ де Сен-Ромена* при Карлѣ V, въ Стразбургскомъ соборѣ, *Іоганномъ Кирхгеймомъ*, pictor vitrorum, и во многихъ другихъ церквахъ; всѣ онѣ отличаются отъ болѣе старинныхъ улучшеніемъ рисунка, конечно очень грубымъ въ сравненіи съ произведеніями эпохи возрожденія, но превосходятъ эти послѣдніа богатствомъ цвѣтовъ.

КАРТИНЫ. — Академія Живописи, называемая Сен-Лукскою, основывается Карломъ V и преобразуется Карломъ VI въ 1391 г.; изъ картинъ извѣстны: изображающая Филиппа Красиваго и Лувръ въ 1380 г.; живописцы: *Жанъ де Блуа и Франсуа д'Орлеанъ.*

ПОРТРЕТЫ. — Гуашъ, изображающій Іоанна Добраго, работы *Джіоттино* (въ собраніи эстамповъ Королевской Библіотеки); портретъ Изабеллы Баварской, хранящійся теперь въ Луврѣ; и еще нѣкоторые знаменитыхъ людей, исполненные à fresque.

МИНІАТЮРЫ НА РУКОПИСЯХЪ. — Карлъ V основываетъ при Луврѣ библіотеку въ 900 томовъ; рукописи, ее составляющія, украшены прекрасными виньетами; при немъ это искуство достигло удивительнаго совершенства; эпоха, тогда начавшаяся, кончается вмѣстѣ съ Бургундскими герцогами въ XV столѣтіи. Изъ рукописей, украшенныхъ миніатюрою, хранятся теперь въ королевскомъ музеумѣ: Чудеса св. Лудовика, Титъ Ливій, Теренцій, Фруассаръ, Воздѣланіе полей, и другія.

ГРАВИРОВАНІЕ.

Изъ произведеній замѣчательны: медаль Вильгельма де Пуатье и печать Карла V. Съ 1341 начинаютъ гравировать игральныя карты, и гравированіе производится на деревѣ; въ Королевской Библіотекѣ находится одна игра, сдѣланная *Жакменемъ Грегонгеромъ* для Карла VI въ 1392.

МУЗЫКА.

Въ эту эпоху, представленіе первыхъ мистерій полагаетъ начало созданію драматической музыки; *Вильгельмъ Машо* сочиняетъ четырехъ-голосную обѣдню для коронаціи Карла V; *Жанъ де Мурри* пишетъ о ритмѣ и контрапунктѣ; при Филиппѣ Красивомъ былъ устроенъ театръ, на которомъ игрались музыкальныя féeries; скрыпка замѣняетъ rebec, инструментъ нѣсколько похожій на нее.

ВАЯНІЕ.

Жанъ Рави трудится двадцать шесть лѣтъ надъ барельефами вокругъ хоровъ церкви Богоматери въ Парижѣ; *Жанъ де Бутелье* оканчиваетъ ихъ въ 1352; *Сабина*, дочь Эрвена Штейнбаха,

занимается ваяніемъ при Страсбургскомъ соборѣ; *Жанъ де Лонай*, *Жанъ де Сен-Роменъ*, *Жанъ де Льежъ* работаютъ при Карлѣ V; конная статуя Филиппа Красиваго, находящаяся въ церкви Парижской Богоматери, принадлежитъ этому же времени.

ВѢКЪ ЛУДОВИКА XI.

пятнадцатое столѣтіе.

Политическія и религіозныя измѣненія предшествовавшаго столѣтія отражаются на искуствахъ; является потребность преобразованія общественнаго и церковнаго устройства; Лудовикъ XI, пользуясь истощеніемъ дворянства послѣ войнъ съ Англіею, разрушаетъ феодальную систему и устанавливаетъ монархію, которая укрѣпляется его преемниками; памятники становятся менѣе велики, менѣе возвышенны; украшенія дѣлаются мелочны; изыскивается одно необыкновенное, странное, и отъ этого измѣненія Готическихъ формъ самый стиль получаетъ названіе витаго (flamboyant). Наконецъ, въ этомъ столѣтіи болѣе передѣлываютъ, чѣмъ создаютъ вновь; художники стараются неслыханнымъ изобиліемъ и странностью украшеній вознаграждать бѣдность цѣлаго; капители почти не употребляются вовсе; съ конца этого вѣка, Французскіе короли, отправляясь воевать Италію, заимствуютъ въ этой странѣ новыя идеи объ искуствахъ; въ это время искуство наиболѣе процвѣтаетъ при дворахъ герцоговъ Бургундіи, Анжу и Бретаньи, — этихъ послѣднихъ подпоръ феодализма; паденіе ихъ домовъ совпадаетъ съ паденіемъ Готическаго искуства.

АРХИТЕКТУРА.

ХУДОЖНИКИ. — *Дотцингеръ*, архитекторъ и скульпторъ, строитъ придѣлъ собора въ Стразбургѣ; *Жанъ Гозе*, каменщикъ, передѣлываетъ Сен-Жерменъ л'Осерруа и производитъ шесть статуй для его портала; *Кайзербергъ* и *Гюльцъ* занимаются при построеніи Страсбургскаго собора; послѣднимъ воздвигнута вершина или стрѣла соборной башни.

ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА. — Въ продолженіе всего столѣтія замѣчательнѣйшія изъ зданій только оканчивались или дѣлались къ нимъ разнаго рода пристройки; вновь же ничего важнаго не произведено.

ВОЕННАЯ АРХИТЕКТУРА. — Феодальная военная архитектура совершенно падаетъ въ это время; замки становятся просто загородными домами, дачами; — употребленіе артиллеріи дѣлаетъ безполезными укрѣпленія подобнаго рода. Замки: Плесси ле Туръ, Лохской, де ла Ривьеръ, де Мюроль.

ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА. — Быстро развивается съ этой эпохи; замѣчательно построеніе ратушей въ Бургѣ, Дуэ, Аррасѣ, Эврё, Сомюрѣ, Орлеанѣ, Нуайонѣ.

ЖИВОПИСЬ.

СТЕКЛА. — Характеръ тотъ же, какъ и въ предшествовавшемъ столѣтіи; *Генрихъ Меллейнъ*, въ 1436, пишетъ портретъ Орлеанской дѣвственницы, короля Іакова, Карла VI на колѣнахъ передъ Реймскимъ епископомъ; *Анграмъ ле Пренсъ* копируетъ съ Итальянскихъ картоновъ.

КАРТИНЫ. — Фамилія Урсиновъ; собраніе Бургундскаго парламента при Карлѣ Смѣломъ; учрежденіе ордена Золотаго Руна. Всѣ эти картины находятся въ Версали и произведены живописцами Фламандской школы, которая управляетъ искуствами во Франціи въ эту эпоху. Одна изъ залъ въ Фонтенебло украшена въ это время, по приказанію Карла VII, изображеніями его побѣдъ; *Жанъ Фуке* былъ живописцемъ Лудовика XI.

МИНІАТЮРЫ НА РУКОПИСЯХЪ. — Ими украшены: Овидій, Боккаче, Монтреле, Квинтъ Курцій, Исторія Язона, Титъ Ливій, Рено де Монтобанъ, Сотвореніе міра, Цвѣтъ исторій, Часовники, Молитвенникъ короля Рене, расписанный имъ самимъ; всѣ эти рукописи хранятся теперь въ Королевской Библіотекѣ и въ Арсеналѣ. Когда же книгопечатаніе замѣнило переписываніе книгъ, искуство разрисовывать рукописи исчезаетъ. Бургундскіе герцоги, въ особенности Филиппъ Доброй, были пламенными покровителями искуствъ, и почти всѣ лучшія рукописи, о которыхъ мы упомянули, были дѣланы для нихъ. Послѣ паденія этого дома, нѣкоторые манускрипты еще были украшаемы, но это было исключеніемъ, дѣломъ роскоши.

ВАЯНІЕ.

Кромѣ Дотцингера, о которомъ уже упомянуто, *Петръ Тюри* дѣлаетъ гробницу Карла VI и Изабеллы Баварской; братья *Кло* — гробницы Бургундскихъ герцоговъ, Филиппа Смѣлаго и Іоанна Безстрашнаго; къ этому же времени относятся гробницы: Рене II, въ Нанси; Луи де Маль, графа Фландріи, въ Лиллѣ; Энгеррана де Мариньи, въ Экуанѣ.

ГРАВИРОВАНІЕ.

Съ начала этого столѣтія, художники гравируютъ на деревѣ изображенія Святыхъ; эти фигуры, рисованныя въ Готическомъ вкусѣ, вообще очень грубы и плохо раскрашены. Послѣ изобрѣтенія книгопечатанія, украшенія для рукописей, прежде рисованныя на каждомъ экземплярѣ, замѣнились гравированными на деревѣ виньe-

тами, буквами, цвѣтками, задками сосудовъ, иногда раскрашиваемыми. Первая Французская книга, украшенная виньетами на деревѣ, явилась въ 1478: Speculum Humanae Salvationis, въ Ліонѣ.

Между извѣстнѣйшими граверами виньетъ, называемыми тогда tailleurs d'histoire et de figures, должно упомянуть *Jollat*, жившаго въ концѣ XV вѣка, и изъ числа его работъ: Жизнь Іосифа, Страданія Христа и Жизнь Божіей Матери.

гравированіе на металлѣ, — изобрѣтенное Итальянскими золотыхъ дѣлъ мастерами (Мазо Финигверра, въ 1452, первый дѣлаетъ пробу оттисковъ съ гравированной доски), распространяется во Франціи около 1480. Оно употребляется и для украшенія книгъ. Первая Французская книга, съ гравюрами, дѣланными на мѣди, вышла въ 1448 въ Ліонѣ, подъ заглавіемъ: Peregrination de Oultremer en terre saincte, par Nicolaus le Huen; гравюры принадлежатъ, какъ предполагаютъ, *Якову Геремберку*.

медали и печати. — Изъ нихъ замѣчательны: медаль Лудовика XI, на учрежденіе ордена св. Михаила, и печать Карла Смѣлаго. *Николай Дженсонъ*, около 1460, изобрѣтаетъ типографическія литеры, названныя Римскими.

МУЗЫКА.

Во второй половинѣ этого столѣтія произошелъ переворотъ въ музыкѣ; это искуство было пересоздано Фламандцемъ *Тинкторомъ* и Итальянцемъ *Франкино Гаффоріо*. Готическая религіозная музыка, съ своими пѣснями и народными балладами, исчезаетъ во Франціи и уступаетъ мѣсто строгому и важному искуству Фламандской школы. Къ концу столѣтія, органъ доведенъ до значительнаго совершенства; его клавиши дѣлаются удобны для игры, и трубы получаютъ вѣрныя пропорціи.

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНІЯ.

шестнадцатое столѣтіе.

Религіозная система была давно поколебана, когда явился Лютеръ (1517). Феодализмъ уничтожился, и монархія, поглощеніемъ ленныхъ владѣній, сдѣлалась центромъ всего и движущей силой общества; ею было дано направленіе, по которому шла нація XVIII столѣтія.

Искуство, подъ вліяніемъ монархизма и измѣненій церкви, подверглось полному перевороту; оно перестаетъ производить памятники вѣры, символы разрушеннаго устройства общества; оно воздвигаетъ дворцы, становится предметомъ роскоши; церковная литература и философія среднихъ вѣковъ замѣняются литерату-

рой и философіей Грековъ и Римлянъ; сначала ихъ смѣшиваютъ и производятъ странное соединеніе Святыхъ христіанскихъ съ героями и богами язычества: Тассъ, Камоэнсъ, Аріостъ, Мильтонъ. Римское право служитъ руководствомъ для новаго общества; искуство Грековъ и Римлянъ становится искуствомъ новѣйшихъ народовъ. Наконецъ полное возрожденіе древняго общества, странная оболочка новаго общественнаго порядка, который готовится. Дѣйствительно, эта двойная реформа заключаетъ въ себѣ будущія развитія человѣчества; въ XVI столѣтіи христіанское общество достигло своей критической эпохи, и постепенное ослабленіе вліянія среднихъ вѣковъ вывело за собой языческое искуство древности.

Искуство, созданное подъ вліяніемъ этихъ идей, составляется первоначально изъ смѣси Готическаго съ Греческимъ, въ которой послѣднее преобладаетъ; стремленіе, одушевляющее художниковъ, направляется къ подражанію архитектурѣ и ваянію древнихъ; античная чистота, сила и нагота, дѣлаются идеаломъ прекраснаго. Предметами искуствъ избираются преимущественно герои язычества.

Этотъ переворотъ получаетъ начало при Карлѣ VIII и Лудовикѣ XII (1483-1515); въ немъ заключена эпоха перехода витаго Готическаго къ эпохѣ возрожденія, начавшейся при Францискѣ I, около 1530 и продолжавшейся до 1580. Францискъ I, Екатерина Медичи, Генрихъ II, Карлъ IX и Генрихъ III, фамиліи Гвизовъ и Монморанси, суть покровители художниковъ въ эту эпоху. Итальянскіе художники, обратившіеся гораздо прежде Французовъ къ древности, въ особенности Приматиче и Николо, ввели между Французскими архитекторами, ваятелями и живописцами Итальянской вкусъ.

Однакожъ нѣкоторыя изъ церквей, строенныхъ въ эту эпоху, остались Готическими; но съ слѣдующаго вѣка, зданія этого рода были воздвигаемы въ владычествующемъ вкусѣ, который презиралъ это варварство среднихъ вѣковъ.

Съ 1580 по 1600 годъ художества и словесность, застигнутыя смутами въ политикѣ и религіи, проявлялись только карикатурами и памфлетами. Эта эпоха продолжается до Генриха IV, который возстанавливаетъ королевство, литературу, искуства и промышленность.

АРХИТЕКТУРА.

Карлъ VIII, пригласивъ во Францію многихъ Итальянскихъ художниковъ, поручаетъ имъ построеніе Амбуазскаго замка въ Итальянскомъ вкусѣ. *Джуоконде*, архитекторъ, вызванный изъ Италіи Лудовикомъ XII, строитъ въ Парижѣ мостъ Notre-Dame и золотую залу въ парламентѣ. Въ эти два царствованія Готическая архитектура смѣшивается съ Итальянскою. Любопытнѣйшіе па-

мятники этой переходной эпохи суть: ратуша въ Неверѣ; замокъ Гельонъ, Виньи; портикъ стариннаго дворца герцоговъ въ Нанси; церковь въ Бру, построенная *Андреемъ Коломбо*, *Филиппомъ де Шартръ* и *Вамбоглемомъ*; южная башня Руэнскаго собора; порталъ этой церкви между двумя башнями, произведеніе *Якова* и *Руланъ ле-Ру*, отца и сына; сѣверная колокольня собора въ Шартрѣ, работы *Тексье*, прозваннаго *де Босъ*; дворецъ въ Блуа, почти весь этой эпохи; фонтанъ на площади въ Клермонѣ.

Въ нѣкоторыхъ частяхъ Франціи еще сохраняется стрѣльчатой стиль XV столѣтія и еще строятъ въ старомъ вкусѣ; башня и фасадъ церкви въ Колебекѣ, церкви Сен-Этьеннъ де Монъ и Сен-Мерри въ Парижѣ, соборъ въ Санли, и другія.

При Францискѣ I, Итальянская архитектура преобладаетъ окончательно; съ 1550 стрѣльчатый стиль исчезаетъ совершенно. *Серліо*, Итальянецъ, производитъ почти всѣ зданія Франциска I. *Виньола*, Итальянецъ же, проводитъ два года во Франціи. Французская школа архитектуры создается *Петромъ Леско*, *Филиберомъ Делормъ* и *Жаномъ Бюлланъ*, которые устанавливаютъ новыя правила по Витрувію и Палладію. Эти художники управляютъ королевскими постройками въ званіи надзирателей.

знаменитые архитекторы. — *Петръ Леско* начинаетъ Лувръ въ 1528, строитъ часовой павильонъ, лѣвое крыло, и фонтанъ des Innocents. *Жанъ Бюлланъ* — замокъ въ Экуэнѣ около 1545, Тюильри въ 1564, мавзолей Анны Монморанси. *Ф. Делормъ*, вмѣстѣ съ послѣднимъ при Тюильри, потомъ старый замокъ въ Медонѣ и гробницу Франциска I; Приматиче даетъ рисунки для замка Шамбора и отели д'Асседа въ Тулузѣ. *Доминикъ де Кортонь* строитъ Парижскую ратушу. *Жанъ Коттро* — замокъ Ментенонъ; *Гекторъ Сонье* — галлерею за хорами въ церкви св. Петра въ Каэнѣ.

знаменитые памятники. — Вандомская и Каэнская ратуши; Фонтенеблской замокъ, перестроенный Францискомъ I; имъ же построены замки въ Шенонсо, Фолламбраѣ, Вилье-Котре; дворецъ въ Безансонѣ, построенный кардиналомъ Гранвелемъ. Знаменитый Анго, вооружитель Діеппы — Варанжвильской замокъ. Церкви: св. Эвстафія въ Парижѣ, портикъ и хоры Сен-Гербо, въ Бретиньи. Новый мостъ въ Парижѣ начатъ при Генрихѣ III архитекторами: *Франсуа Ити* и *Вильгельмомъ Маршаномъ*. *Джироламо Беллармати*, главный инженеръ Франциска I, строитъ портъ и городъ Гавръ.

живопись.

Леонардо да Винчи пріѣзжаетъ во Францію и преподаетъ рисованіе художникамъ Французской школы. *Ле Россо* прибылъ

туда же главой многочисленной и блестящей школы. *Приматиче*, называемый *де Сен-Мартенъ*, наслѣдуетъ Ле-Россо; его произведенія: Галлерея Улисса, фрески въ залѣ des Cent-Suisses, Исторія Улисса: пятьдесятъ восемь картинъ изъ Гомера. Ле-Россо и Приматиче привели съ собою толпу художниковъ изъ Италіи, которые, вмѣстѣ со многими Французскими художниками, работаютъ подъ ихъ руководствомъ въ Фонтенебло. *Николо де Моденъ* — восемь картинъ изъ Илліады, въ павильонѣ св. Лудовика, фрески часовни замка Борегаръ, живопись въ замкѣ Медонъ, въ отели Гвизъ, Монморанси, — все по рисункамъ Приматиче. Изъ прочихъ замѣчательны: *Просперо Фонтана*, *Дамьяно дель Барбьери*, *Руджіери да Болонья*, *Джіовабатиста Баньякавалло*, *Бартелеми Деминіато*, *Лоренсъ Ренservенъ*, *Франсискъ Пеллегринъ*, *Жанъ Бюронъ*, *Виржиль*, *Жанъ Рондле*, *Францискъ Каштемье*, *Симонъ де Рой*, *Карлъ* и *Өома Дориньи*, *Луи*, *Франсуа* и *Жанъ Лерамберъ*, *Лука Ременъ*. *Д. Б. Баньякавалло*— Улисса и Благоразуміе въ королевскомъ кабинетѣ; *Антуанъ Фантозъ*—рисунки гротесковъ для большой галлереи. *Мишель Роште*— двѣнадцать картинъ Апостоловъ и еще нѣкоторыя для королевскаго кабинета. *Жанъ Сансонъ* и *Жираръ Мишель*, пишутъ въ одной изъ комнатъ большой галлереи (chambre des Etuves). *Вильгельмъ де Гое* и *Евстафій дю Буа*, дѣлаютъ въ Фонтенебло нѣкоторыя украшенія къ пріему Карла V. *Николо дель Аббате* работаетъ въ Луврѣ при Екатеринѣ. При Карлѣ IX, *Туссенъ де Брейль* и *Роже де Рожери* управляютъ живописными работами въ Фонтенебло. *Ди Пераkъ* — миөологическихъ водяныхъ боговъ и любовныя приключенія Юпитера и Калисты, въ Salle des Bains, — а въ 1597, какъ королевской архитекторъ, управляетъ многими работами въ Тюильри и Сен-Жерменѣ. *Жакобъ Бюнель* — Сошествіе Св. Духа и Успеніе Божіей Матери. *Понтеронъ*, *Бувье*, *Галль*, работаютъ надъ украшеніями и позолотами; *Лерамберъ*, *Тестеленъ*, *Бри*, *Гонне*, *Дюруа*, *Дюме*, работаютъ въ Луврѣ, Тюильри, Сен-Жерменѣ, Фонтенебло. Тремя послѣдними художниками и Бюнелемъ были сдѣланы для кабинета королевы Екатерины десять картинъ, изображающихъ нѣкоторые сюжеты изъ Освобожденнаго Іерусалима.

живопись на стеклѣ. — Живопись этого рода слѣдовала общему направленію; въ рисункѣ изыскивается чистота, части не пренебрегаются; на эффектъ красокъ и гармоніи не обращаютъ вниманія. *Арно Демоль* — предметы изъ ветхаго Завѣта, въ Ошскомъ соборѣ. *Роберъ Пинегрье* — Блудный сынъ, въ Сен-Викторѣ, и многія другія произведенія въ Парижѣ и другихъ городахъ. *Николай Пинегрье* — Послѣдній судъ и Конецъ міра въ S. Etienne du Mont, съ кар-

тоновъ Жанъ Кузена. *Жанъ Кузенъ* — стекла въ Сен-Жерве: Мученіе св. Лаврентія, Самаритянка, Пришествіе Савской царицы; въ Сен-Роменъ de Sens: Послѣдній судъ, въ часовнѣ замка Флёриньи. Сивилла; въ замкѣ д'Ане: портреты, — Евва prima Pandora. *Бернаръ де Палисси* — любовь Амура и Психеи, съ Рафаэля, въ Экуенскомъ замкѣ. *Жанъ де Корне, Клодъ, Вильгельмъ,* исполняютъ различныя работы въ Ватиканѣ и въ многихъ церквахъ Италіи. *Клодъ Балдуинъ* — рисунки для оконъ главнаго придѣла въ Венсеннѣ; картоны для шпалеръ въ Фонтенебло; — надъ ними же трудится *Карлъ Кармуа*.

живопись на финифти. — Францискъ I основываетъ въ Ліможѣ финифтяную мануфактуру, гдѣ производятся по рисункамъ Рафаэля, Жюль Романа, Жанъ Кузена, Приматиче, вазы, чаши, блюда, медальоны, картины.

миніатюры на рукописяхъ. — Часовникъ герцога Гвиза, украшенный виньетами, которыя приписываются *Жанъ Кузену*; Тріумфы Петрарки, съ виньетами *Годефруа*; Естественная исторія, съ рисунками животныхъ; Любовныя потери, Часовникъ Анны Бретанской. *

ВАЯНІЕ.

художники. — *Требати*, прибывшій во Францію съ Россо и Приматиче, имѣетъ на то же вліяніе, какъ Приматиче на живопись; его произведенія: мавзолей Людовика XII и Анны Бретанской, нѣкоторыя части во фронтонахъ Тюильрійскаго павильона, въ аттикѣ стараго Лувра, въ королевской комнатѣ, тамъ же, и въ отели де Клюни. *Бенвенуто Челлини*, Флорентійской золотыхъ дѣлъ мастеръ и скульпторъ: нимфа въ залѣ Каріатидъ, въ Луврѣ, и различныя мелкія работы изъ золота для Франциска I. Во Францію пріѣзжаютъ въ 1519 и 1540, съ своими учениками *Паоло* и *Асканіо*. *Жанъ Гужонъ*, глава Французской школы, образовавшейся по образцу Римской, трудится надъ хорами въ залѣ Каріатидъ, при аттикѣ Лувра, въ Шамборѣ, Экуанѣ, Жизорской церкви, украшаетъ своимъ ваяніемъ отель Карнавале и фонтанъ des Innocents. *Жанъ Кузенъ*, — гробницу адмирала Шабо. *П. Бонтанъ* — гробницу Франциска I. *Жерменъ Пилонъ* — гробницу Валуа, статую Діаны-охотницы и трехъ грацій, въ Луврѣ. *Бартелеми Пріеръ* украшаетъ ваяніемъ мавзолей Анны Монморанси. *Франсуа Жантиль*, ваятель арабесковъ; *Жанъ Жюстъ* — арабески гробницы Людовика XII. *Петръ Дезобо* работаетъ при портикѣ Руэнскаго собора. *Мишель Коломбъ* дѣлаетъ, въ 1507,

* шпалеры и ткани. — *Жилль Гобеленъ*, красильщикъ, при Францискѣ I, вводитъ въ употребленіе крашеніе кармазина.

гробницу Франциска II и Анны Бретанской, въ соборѣ въ Нантѣ. *Николай де Гагенау*, — каѳедру Стразбургскаго собора. *Бенуа де Серенъ, Амеле Пикаръ*, *Онофріо Кампитогліо*, *Конрадъ Мейдъ*, украшаютъ различныя части церкви Богоматери въ Бру и гробницы Маргариты Бурбонской, Филибера Красиваго и Маргариты Австрійской. *Ришье де Сен-Мигіель*, ваятель изъ Лоррены, воздвигаетъ въ Нанси статую Филиппа Гвельдрскаго. *Друэнъ* — статую св. Георгія и Карла, кардинала Водмонскаго, въ Нанси. *Николай Башелье*, скульпторъ, ученикъ Микель Анжа, глава многочисленной школы на югѣ. Его многочисленныя работы въ Лангедокѣ и Гвіенѣ почти всѣ уже разрушены. Его ученики: *Доминикъ Башелье*, его сынъ, *Артусъ*, *Іосифъ Гвепенъ*, *Жерве Друэ;* работы ихъ большею частію въ Тулузѣ.

знаменитые памятники. — Барельефы, изображающіе свиданіе Франциска I съ Генрихомъ III; мавзолей кардинала д'Амбуаза (находится въ Руэнѣ). Мавзолей герцога и кардинала Гвиза, гробница Рене II, гробница Гюга де Газаръ, въ Блено.

антики. — Приматиче, въ 1540, сдѣлалъ въ Италіи формы Лаокоона, Тибра, Нила, Клеопатры, барельефы Траяновой колонны: отливаются онѣ во Франціи.

вооруженія, извѣстныя по чеканной работѣ. — Генриха II, находящееся въ Королевской Библіотекѣ, и Гастона де Фуа, въ Артиллерійскомъ музеумѣ.

слесарныя работы. — *Бискорнетъ*, около 1534, дѣлаетъ изъ желѣза украшенія для дверей Парижскаго собора Богоматери.

литейщики. — *Францискъ Ліебонъ* и знаменитый архитекторъ Виньоло дѣлаютъ въ Италіи формы съ Клеопатры, Медицисской Венеры и другихъ, которыя были отливаемы во Франціи.

ГРАВИРОВАНІЕ.

гравированіе рѣзцомъ (auburin). — *Дюве*, первый Французской граверъ, работавшій рѣзцомъ; *Беатрисе*, *Делонь* и *Дюперакъ*, живописецъ, архитекторъ и архитектурный граверъ, процвѣтавшій при Генрихѣ III.

рѣзьба на деревѣ. — *Ноэль Гарнье* — азбуку изъ сорока восьми литеръ, украшенныхъ разными фигурами и листьями; *Вейріо*, Ліонскій золотыхъ дѣлъ мастеръ и граверъ на мѣди и деревѣ, украшаетъ виньетами книгу подъ заглавіемъ: Pinax iconicus antiquorum ac variorum in sepulturis rituum; *Бернаръ Саломонъ*, ученикъ Ж. Кузена, дѣлаетъ гравюры для изданій Детурна и Рувильи, — двѣсти пятьдесятъ одинъ эстампъ для Библіи, изъ нихъ Потопъ почитается лучшимъ его произведеніемъ, — сто семдесятъ восемь сюжетовъ для

Овидіевыхъ Превращеній; *Гатенъ*, въ Ліонѣ, граверъ моделей для шелковыхъ тканей. *Мони* — двѣсти шестдесятъ шесть эстамповъ къ Библіи и сто пятдесятъ девять къ Евангелію. *Жанъ Кузенъ* также гравируетъ на деревѣ; почти всѣ книги, вышедшія въ царствованія Генриха II, Франциска II, Карла IX и Генриха III, были украшаемы гравюрами на деревѣ этимъ художникомъ.

гравированіе географическихъ картъ. — Первыя географическія карты были гравированы на деревѣ въ Германіи. *Габріель Тавернье*, Фламандецъ, былъ первымъ граверомъ картъ во Франціи.

монеты и печати. — До Генриха II монета выдѣлывалась посредствомъ молотка, при немъ же, *Брюше* или *Обри Оливье* изобрѣлъ искуство выдѣлывать монету посредствомъ чекана, для чего *Рондель* и *Делонъ*, извѣстные граверы, дѣлали чеканы и штемпели. *Ж. Гужонъ* работалъ медали, изъ которыхъ медаль Екатерины Медичи знаменита.

типографскія литеры. — *Вильгельмъ Лебе*, рѣщикъ типографскихъ литеръ; *Гарамонъ*, въ 1561, отливаетъ Греческій алфавитъ для королевской типографіи, по рисункамъ *Робера*.

собранія эстамповъ и медалей. — Аббатъ *Клодъ Можи*, духовникъ королевы Луизы, дѣлаетъ первое собраніе гравюръ, въ 1516, а *Бюде* — первую коллекцію медалей во Франціи.

знаменитые типографщики. — Фамиліи: *Этьенъ*, *Колинъ*, *Тюрпебъ*, *Доле*, *Грифъ*, *Детурнъ*; четыре первыя въ Парижѣ, остальныя въ Ліонѣ.

эпоха войнъ за религію. — Искуства замедляются этими смутами; гравированіе служитъ средствомъ распространенія идей нововводителей и извѣстій о замѣчательныхъ событіяхъ эпохи. Изъ художниковъ занимались въ этомъ родѣ: *Торторель* и *Периссенъ*; произведенія: Сраженіе при Дрё, Осада Орлеана, Вшествіе Генриха IV въ Парижъ, и другія. Вообще онѣ отличаются сатирическимъ направленіемъ и выходками одной партіи противъ другой, частью остроумными и нерѣдко неблагопристойными для нашего времени.

МУЗЫКА.

при людовикѣ xii. — Французская школа образуется по образцу Фламандской; *Антоній Бромель*, ея глава, былъ ученикомъ Окехгема; *Жокенъ де Пре*, Фламандецъ, начальникъ капеллы при Людовикѣ XII.

при францискѣ i, до войнъ за религію. — *Жанъ Мутонъ*, ученикъ Жокена, начальникъ капеллы при этомъ государѣ; *Дюкорруа*, начальникъ капеллы при Карлѣ IX, Генрихѣ III и Генрихѣ IV, сочиняетъ большую обѣдню ко дню учрежденія ордена

св. Духа; отъ него же сохранился до насъ Requiem на четыре голоса; ему приписываютъ: Vive Henri IV и Charmante Gabrielle. *Клодъ Гондимель*, въ 1572, кладетъ на музыку псалмы, которые перевелъ Клеманъ Маро; этотъ артистъ былъ въ Италіи основателемъ церковной Итальянской музыки. Его ученики: *Палестрина* и *Накини.*

ПРИ КАРЛѢ IX. — *Баифъ*, замѣчательный поэтъ Ронсаровой школы, путешествуетъ въ Италіи и получаетъ тамъ вкусъ къ музыкѣ; по возвращеніи своемъ, онъ основываетъ музыкальную академію въ своемъ домѣ, въ предмѣстіи Сен-Марсель; Карлъ, большой любитель музыки, бывалъ въ ней каждую недѣлю.

Въ 1581, Екатерина Медичи вызвала изъ Италіи большое число артистовъ, которыми, по поводу бракосочетанія Маргариты Лорренской, была играна первая лирическая драма: Ронсаръ и Баифъ писали слова, *Болье* и *Салмонъ*—аріи; *Балтазарини*, Піемонтской віолончелистъ, былъ распорядителемъ этого праздника, стоившаго 1,200,000 экю. Этотъ балетъ служилъ образцомъ всему, что дѣлалось въ слѣдующемъ столѣтіи. Въ 1530, Францискъ I выписалъ для своей капеллы знаменитаго Итальянскаго віолончелиста *Алберта*, а незадолго передъ тѣмъ — извѣстнаго лютниста *Диффопруджкара*, изъ Болоньи.

ГЕНРИХЪ IV И МАРІЯ МЕДИЧИ.

1600—1625. Итальянской вкусъ замѣняется Фламандскимъ; огромное число Фламандскихъ художниковъ работаютъ во Франціи; конецъ эпохи возрожденія; время перехода какъ въ политикѣ, такъ и въ искуствахъ.

АРХИТЕКТУРА.

Андруэ Дюсерсо строитъ новой мостъ въ Парижѣ, отель Сюлли, оканчиваетъ ратушу, производитъ два павильона въ Тюильри и старую Луврскую галлерею. *Жакъ Деброссъ* — портикъ въ Сен-Жерве, Люксамбургской дворецъ, Аркейльской водопроводъ, залу Потерянныхъ Шаговъ, въ Palais de Justice, въ Парижѣ. По приказанію Генриха IV, начинаются работы въ Фонтенеблосскомъ замкѣ; соборъ въ Орлеанѣ перестроивается въ Готическомъ стилѣ, остаются непередѣланы только придѣлы и часть хоровъ. Строеніе S. Etienne du Mont, оканчивается.

ЖИВОПИСЬ.

ИСТОРИЧЕСКІЕ ЖИВОПИСЦЫ. — *Луи Бобренъ* — разныя работы въ ратушѣ; *Амбруазъ Дюбуа*, Фламандецъ, начальникъ работъ въ Фонтенебло — галлерею королевы въ Фонтенебло; въ ея кабинетѣ:

исторію Клоринды и Танкреда; подъ его руководствомъ работаютъ: *Павелъ Дюбуа, Нине, Могра, Бюнель, Эрардъ Пате. Туссенъ Дюбрейль* —исторію Геркулеса въ 27 картинахъ и малую Луврскую галлерею. *Мартенъ Фремине*, живописецъ рисунковъ для тканей, изучаетъ въ Италіи Микель-Анджело и Караваджа, работаетъ во дворцѣ Савойскаго герцога, послѣ Дебрейля управляетъ работами въ Фонтенебло и Луврѣ, и пишетъ въ первомъ, въ церкви св. Троицы, христіанскія таинства. *Франсуа Порбусъ*, Фламандецъ, занимался портретною и исторической живописью; историческія картины: Благовѣщеніе, Тайная вечеря, Преображеніе; портреты: Генриха IV и многихъ значительныхъ лицъ того времени, для Парижской ратуши. По приказанію Маріи Медичи, въ галлереѣ Люксамбургскаго дворца была изображена исторія ея жизни Рубенсомъ, оконченная въ 1623. Отъ этого же времени сохранилась въ библіотекѣ Арсенала одна картина, представляющая въѣздъ Генриха IV въ Парижъ.

портретные живописцы. — *Дюмонтье* — портреты извѣстныхъ особъ царствованія Франциска I, Генриха IV и Лудовика XIII. *Корнейль Клодъ*, живописецъ и ваятель, пользовавшійся покровительствомъ Генриха IV.

живопись на стеклѣ. — Живопись масляными красками совершенно вытѣсняетъ живопись на стеклѣ; однакожъ, эта послѣдняя еще ознаменовывается нѣсколькими прекрасными произведеніями *Герона, Лампи* и *Таширона*, въ Сен-Мери, Суассонѣ и библіотекѣ de Troyes. *

ВАЯНІЕ.

Петръ Бьяръ, скульпторъ и архитекторъ—барельефъ на дверяхъ ратуши, изображающій Генриха IV верхомъ на конѣ. *Франшвиль*— статую Генриха IV, барельефъ сраженія при Иври. *Жанъ де Болонь* и *Петръ Такка*—коня для прежней статуи Генриха IV (на Новомъ мосту).

ГРАВИРОВАНІЕ.

на мѣди. — *Томассенъ; Леонаръ Готье*—Послѣдній судъ, съ Микель Анджела.

на деревѣ. — *Леклеръ* и *Петръ Рошьеннъ*.

по грунту. — *Андруэ Дюсерсо*, гравируетъ арабески.

гравированіе медалей. — *Дюпре*—портреты Генриха IV и Медичи, медальоны: Маріи Медичи и нѣкоторыхъ извѣстныхъ современныхъ лицъ.

* Шпалеры и ткани. Сюлли создаетъ фабрику тканей (de la Savonnerie), для дѣланія ихъ на Турецкой и Персидской манеръ; изъ ея первыхъ произведеній замѣчателенъ коверъ въ большой галлереѣ Лувра.

МУЗЫКА.

Во время войнъ Лиги, музыка почти не существуетъ, и очень мало при Генрихѣ IV. При немъ и во время регентства Маріи Медичи начальниками капеллы были *Ринуччини* и *Комини*.

РИШЕЛЬЕ И МАЗАРИНЪ.

1625—1660. Возвращеніе къ древнему; оно копируется почти рабски; Готическія формы и украшенія эпохи возрожденія забываются совершенно; гражданская архитектура, то есть, архитектура частныхъ лицъ, развивается и производитъ отели, замки — результатъ эгоизма; религіозная архитектура, принадлежащая массамъ, находится въ самомъ жалкомъ положеніи; въ произведеніяхъ художниковъ обличается отсутствіе единства. Общественное устройство, потрясенное смятеніями регентства, возстанавливается кардиналомъ Ришелье, который утверждаетъ монархію и покровительствуетъ искуствамъ. Смятенія Фронды опять ихъ останавливаютъ, но они снова возвышаются при Лудовикѣ XIV.

АРХИТЕКТУРА.

Ришелье разрушаетъ большую часть укрѣпленныхъ замковъ, повелѣваетъ срыть городскія укрѣпленія во внутренности Франціи и разширить улицы, которыя въ средніе вѣка съуживались для удобнѣйшей защиты городовъ. Гулянья замѣняютъ укрѣпленія, широкія улицы начинаютъ дѣлаться въ городахъ; съ этого времени гражданская и частная архитектура получаютъ обширное развитіе.

Метзо строитъ гавань Сент-Антуань и плотину въ ла Рошельской гавани. *Ле Мерсье* — Пале-Кардиналь (нынѣшній Пале Руаяль), въ 1629, часть Лувра направо отъ павильона de l'Horloge. и верхнюю часть этого павильона. *Брюанъ* — замокъ Ришелье. *Лемже* оканчиваетъ Валь де Грасъ, въ 1669, вмѣстѣ съ *Франсуа Мансаромъ*. Лудовикъ XIII создаетъ Музей натуральной исторіи, основываетъ Версальской замокъ и перестраиваетъ замокъ въ Бисетрѣ. Анна Австрійская строитъ, на развалинахъ старой, новую церковь св. Сульпиція, оконченную въ 1745 г. Неверская отель (теперь Королевская Библіотека).

ЖИВОПИСЬ.

ИСТОРИЧЕСКІЕ ЖИВОПИСЦЫ. — *Симонъ Вуэ* основываетъ, около 1630, знаменитую и многочисленную школу; изъ его главныхъ работъ, въ Луврѣ: Срѣтеніе, Св. Фамилія, портретъ Лудовика XIII; въ церкви св. Евстафія: изображеніе этого Мученика, Предвѣчный Отецъ; разныя работы въ отели Сюлли и въ библіотекѣ Арсенала; Дѣянія

Лудовика XIII, въ Версали. *Жакъ Бланшаръ* — Сошествіе св. Духа и св. Андрей, въ церкви Парижской Богоматери. *Себастьянъ Бурдонъ*—Распятіе, тамъ же. *Дюшень*, работаетъ при Ришелье въ Люксамбургѣ. *Дюфренуа*,—Мученіе св. Маргариты, въ церкви, построенной во имя этой Святой. *Болоньезе Гримальди*—пейзажи въ Мазариновой галлереѣ, въ Королевской Библіотекѣ. *Лагиръ*—Мученіе св. Бартелеми, въ церкви св. Іакова du Haut Pas, и въ кармелитской, въ предмѣстіи св. Іакова, Вшествіе І. Х. въ Іерусалимъ. *Лемеръ* пишетъ въ Ruel у Ришелье свою знаменитую перспективу. *Миньяръ*—исторію Өеагена и Шариклеи, въ галлереѣ въ Авиньонѣ; работаетъ въ Тюильри. *Монье* — запрестольный образъ въ Сен-Мартенѣ и тотъ же сюжетъ (Өеагена) въ епископскомъ дворцѣ. *Пелегрини* расписываетъ потолокъ на лѣстницѣ Королевской Библіотеки. *Филиппъ де Шампань* — куполъ въ Сорбоннѣ, явленіе св. Гервасія и Протасія святому Амвросію, Перенесеніе тѣлъ этихъ двухъ Святыхъ въ Миланской соборъ; Тайная вечеря. *Франсуа Перрье*, въ картезіанскомъ монастырѣ, въ Ліонѣ, въ галлереѣ Тулузской отели,—Өебъ и Четыре стихіи. *Николай Пуссенъ* изучаетъ Доминикена, древность и исторію; его произведенія: Смерть Германика, Взятіе Іерусалима, Мученіе св. Эразма, Язва Филистимлянъ, Коріоланъ, Семь Таинствъ, Переходъ чрезъ Чермное море, Поклоненіе золотому тельцу, Моисей изсѣкаетъ изъ скалы воду, Манна, Вакханаліи, Тріумфъ Нептуна, Школьный учитель, Время заставляетъ торжествовать Истину, Тайная Вечеря въ церкви Сен-Жерменъ en Laye, Чудо св. Франциска, Восхищеніе св. Павла, Успеніе Божіей Матери, Завѣщаніе Эвдамидаса, Спасенный Моисей, Спасенный Пирръ, Похищеніе Сабинянокъ, Блудница, Ревекка, Танкредъ и Эрминія, Язва въ Аөинахъ, Ренальдъ и Армида, Поклоненіе Волхвовъ, Торжество Давида, Св. Дѣва въ Египтѣ, Воздержаніе Сципіона, Погребеніе Өокіона, Подкинутый Моисей, Полиөемъ, Діогенъ, Пирамъ и Тисбея, Эвридика, Аркадскіе пастухи, Моисей попирающій корону, Рожденіе Бахуса, Страданіе св. Лаврентія, Бѣгство въ Египетъ, Самаритянка, Танецъ человѣческой жизни, Четыре времени года, и Потопъ — лучшее и послѣднее его произведеніе. *Романелли*, Итальянецъ, работаетъ въ Луврѣ, при Аннѣ Австрійской, залу Временъ года, три слѣдующія за нею и плафонъ въ Мазариновой галлереѣ, въ Королевской Библіотекѣ. *Жакъ Стелла*—Чудо съ пятью хлѣбами, у кармелитовъ въ предмѣстіи св. Іакова; св. Лудовикъ раздающій милостыню. *Луи Тестеленъ*— Бичеваніе св. Павла, св. Лудовикъ перевязывающій больнаго. *Валентинъ* — Іисусъ, повелѣвающій воздавать Кесарево Кесарю; Юдиөь держащая голову Олоферна; Судъ Соломона; Сусанна; Концерты. *Варенъ*, учитель Пуссена — картины въ Аміен-

скомъ соборѣ, Фонтенебло; запрестольный образъ: Изцѣленіе больнаго Спасителемъ.

пейзажные живописцы. — *Фукьеръ*, Фламандецъ, вызванный Лудовикомъ XIII въ 1621. *Клодъ Желе*, прозванный *ле Лоренномъ* — Помазаніе Давида на царство; Отъѣздъ Клеопатры; Два флота; Восходъ Солнца; Захожденіе Солнца; Сельской праздникъ; Campo Vaccino. *Моперше* — пейзажи въ Фонтенебло.

живописцы на стеклѣ. — *Минуфле* — большое круглое окно въ аббатствѣ Сен-Никеза, въ Реймсѣ; *Жакъ де Паруа* — Судъ Сусанны, въ Сен-Мери.

1665 г. Основаніе Академіи живописи.

ВАЯНІЕ.

скульпторы. — *Маркъ Арси*, одинъ изъ первыхъ, работавшихъ въ Версали; *Бертло* — въ Сорбоннѣ. *Бурдони*, Итальянецъ, производитъ главный олтарь въ церкви св. Троицы, въ Фонтенебло, въ 1633. *Жанъ Дюбуа* — Божію Матерь въ Дижонской церкви. *Гилленъ* — разныя работы въ Сорбоннѣ и Сен-Жерве. *Жакъ Саррaзенъ*, глава многочисленной школы, — каріатиды въ Луврскомъ павильонѣ, — гробница Генриха де Конде, группа Ромула и Рема въ Версали. Вообще всѣ скульптурныя работы во внутреннемъ Луврскомъ павильонѣ дѣлалъ Саррaзенъ и его сотрудники: *Гвъренъ, Фанъ Опсталь, Леклеръ, Бистель. Пилонъ*, работаетъ въ Фонтенебло при Лудовикѣ XIII, въ главномъ олтарѣ, изображенія св. Карломана и св. Лудовика.

ГРАВИРОВАНІЕ.

граверы, рѣзцомъ. — *Бребіеттъ*, живописецъ и граверъ. *Лянь. Лябелль*, Флорентинецъ, вызванный кардиналомъ Ришелье, гравируетъ подвиги Лудовика XIII. *Тортеба*, гравируетъ съ картинъ Вуэ. *Боде. Пэнь.*

граверы, по грунту. — *Шапронъ*, живописецъ — Ватиканскія ложи. *Калло* — каррикатуры, виды, пейзажи и т. п.

портретные граверы (подъ тушь и сепію). — *Вальянъ*, ученикъ принца Роберта.

(рѣзцомъ). — *Моренъ. Монкорне.*

граверы пейзажей, по грунту. — *Клодъ Желе.*

граверы на деревѣ. — *Дюваль, Пальо.*

граверы географическихъ картъ. — *Мельхіоръ Тавернье*, королевской типографщикъ и граверъ географическихъ картъ, издаетъ, въ 1632, собраніе картъ, гравированныхъ въ Голландіи, подъ названіемъ: Географическаго театра королевства Франціи. *Жанъ Леклеръ*, въ 1640, представляетъ Лудовику XIII карту Фран-

ціи въ девяти листахъ, рѣзанную на деревѣ; она принадлежитъ къ первѣйшимъ произведеніямъ эпохи. Францiя, до 1700, употребляетъ для работъ большею частію иностранныхъ художниковъ, изъ Нюренберга и Голландіи. Географія процвѣтаетъ во Франціи неранѣе, какъ при Лудовикѣ XIII, со времени Сансона Николая. Первые Французскіе художники трудятся при Атласѣ Сансона (355 картъ); изъ нихъ: *Л. и Р. Кордье*, *Люилье*, дѣвицы *Ривьеръ*, *Ляллеманъ* — Французы; *Пейрунинъ*, *Сомеръ*, *Прутенусъ*, *дела Плетъ* — иностранцы.

медали и монеты. — *Жанъ Варенъ*, медальонъ Ришелье; этимъ художникомъ усовершенствовано искуство дѣланія монетъ чеканомъ въ 1645 г., отмѣненное Генрихомъ III по причинѣ дороговизны производства и возстановленное Людовикомъ XIV въ 1645.

МУЗЫКА.

при ришелье. — Людовикъ XIII любитъ это искуство чрезвычайно, но Ришелье весьма немного, и потому оно было очень мало обработываемо. Однакожъ, послѣдній жаловалъ пѣніе знаменитаго *Ламбера*, который и основалъ во Франціи школу пѣвцовъ, продолжавшуюся до царствованія Лудовика XV.

при мазаринѣ. — Мазаринъ учреждаетъ Итальянскую оперу въ Парижѣ; имъ вызываются изъ Италіи музыканты и пѣвцы для оперы: La Finta Pazza. Въ 1659, начало Французской оперы, первая была играна въ Исси, *Перреномъ;* музыка *Камбера*.

ЛУДОВИКЪ XIV.

При Лудовикѣ XIV, Французская монархія достигаетъ величайшаго періода своей славы; король всемогущъ во Франціи и Европѣ; «государство есть я», говорилъ Лудовикъ XIV; онъ приказалъ изобразить себя на Олимпѣ, въ видѣ Юпитера, владычествующаго и попирающаго другихъ миѳологическихъ боговъ, то есть, Европейскихъ государей. Это хвастливое произведеніе поразило Европу, и государи поклялись преслѣдовать даже на Олимпѣ это новое божество, уничижившее ихъ гордость.

Въ эту эпоху, искуство употребляется все для удовлетворенія гордости великаго короля, и украшенія воздвигаемыхъ имъ великолѣпныхъ зданій; руководителемъ всѣхъ работъ и художниковъ того времени является Лебренъ; всѣ современные ему живописцы суть его подражатели и работаютъ по его рисункамъ; скульпторы точно также; но не смотря на наружное величіе, искуство упадаетъ; художники суть только копiсты; искуство сдѣлалось ремесломъ, сред-

ствомъ добыванія денегъ; сосредоточеніе художниковъ въ академіи и самоуправство патентованныхъ вождей искуства, заставляющихъ учениковъ изучать и копировать ихъ произведенія, не восходя къ источникамъ, къ изученію древности и природы, приводятъ къ быстрому паденію Лебренову школу.

АРХИТЕКТУРА.

Перро, *Мансаръ*, *Блондель*, основываютъ новую архитектурную школу и возвращаютъ искуство къ простотѣ и величію цѣлаго; послѣдніе слѣды Готическаго стиля, даже въ украшеніяхъ, исчезаютъ совершенно; подражаніе Греческому искуству, которое иногда копируется рабски.

Франсуа Блондель — Камбрейской архіепископской дворецъ, канатной заводъ въ Рошфорѣ, ворота Сен-Дени. *Дегоде* издаетъ, въ 1682, по приказанію Кольберта, Собраніе древнихъ зданій въ Римѣ. *Дорбей*, по рисункамъ *Льво*, строитъ училище des Quatre-Nations. — *Лепотръ*, съ *Гардуэномъ Мансаромъ* — замокъ Сен Клу. *Льво* — замокъ де Во, оканчиваетъ галлерею въ Луврѣ. *Гардуэнъ Мансаръ*, — Инвалидной домъ и замки въ Версальи и Наваррѣ. *Петръ Миньяръ* — Монмажурское аббатство, близъ Арля, перестроенное Франкомъ, и Сен-Мартенскія ворота.

Перро — Луврскую колоннаду и три надворныхъ фасада; обсерваторію. *Пюже* — Марсельскую ратушу. *Рике* — Южный каналъ. *Робертъ де Котта* — планы площади Белькуръ въ Ліонѣ. *Вобанъ*, инженеръ, создаетъ новую систему военной архитектуры; крѣпости въ Стразбургѣ, Лиллѣ и другія; Дункеркской портъ.

Великій Конде строитъ для себя замокъ Шантильи; Кольбертъ— замокъ Ссо; Лудовикъ XIV, въ 1660,—Версаль, а въ 1671, Тріанонъ, перестроенный въ 1683.

Лепотръ—даетъ рисунки садовъ: Тріанона, Во, Марли, Тюильри, Шантильи; парковъ: въ Версали, Ссо, Сен-Клу, по образцу Итальянскихъ садовъ; устроиваетъ террасу въ Сен-Жерменѣ, оранжерею въ Версали.

Въ 1671, Кольбертъ основываетъ Академію архитектуры.

ЖИВОПИСЬ.

ИСТОРИЧЕСКІЕ ЖИВОПИСЦЫ. — *Карлъ Лебренъ*, глава школы, названной Академическою. — Его произведенія: св. Андрей, Мученіе св. Стефана, въ церкви Богоматери въ Парижѣ, Моисей источающій изъ скалы воду; сраженія Александра Македонскаго (изъ нихъ: семейство Дарія, почитается лучшимъ произведеніемъ); и многія работы въ отели президента Ламбера, въ замкѣ Во, Лу-

врѣ, большой галлереѣ въ Версальи и въ замкѣ Ссо. *Арнульдъ де Вуэзъ* расписываетъ церковь въ Лиллѣ. *Клодъ Одранъ* — Усѣченіе главы Іоанна Предтечи, въ Парижскомъ соборѣ. *Луи де Бульонъ* — картины въ Версальи, церкви Богоматери въ Парижѣ, въ домѣ Инвалидовъ; работы *Бонъ Бульоня*, тамъ же, въ часовняхъ св. Іеронима и св. Амвросія; сраженіе Геркулеса съ Центаврами; Воскресеніе Лазаря. *Тома Бланше* — плафонъ въ Ліонской ратушѣ, двѣ картины въ Парижскомъ соборѣ Богоматери. *М. Корнеля* — плафонъ въ залѣ королевы въ Версальи; нѣкоторыя произведенія въ Notre Dame и домѣ Инвалидовъ. *І. Б. Корнеля* — Освобожденіе св. Петра. *Вильгельма Куртуа* — потолки въ Тюильри, Версальи, Сен-Жерменѣ. *Поэль Койпеля* — Страданія св. Іакова, въ Парижскомъ соборѣ Богоматери; плафоны въ Тюильри; разныя работы въ Версальи и Тріанонѣ. *Делафосса* — куполъ въ домѣ Инвалидовъ и въ церкви Успенія, плафонъ въ тронной залѣ въ Версальи. *Антуанъ Дье* — супружество Бургундскаго герцога, въ Версальи. *Гуассъ*, плафоны, тамъ же. *Жанъ Жувне* — Эсфирь, Магдалина, Іисусъ изгоняющій изъ храма торгующихъ, Чудесная ловля, Воскресеніе Лазаря, сдѣланныя на тканяхъ Гобеленовой мануфактуры; Снятіе со креста; потолки въ Реннѣ, Руанѣ, въ Версальской часовнѣ; фрески въ Инвалидномъ домѣ. *Франсуа ле Муань* — Геркулесъ, Геркулесова зала въ Версальи, куполъ одного придѣла церкви св. Сульпиція. *Лесюеръ* — галлерея въ картезіанскомъ монастырѣ, 22 картины; изображенія страданій св. мучениковъ. *Петръ Миньяръ* — св. Карлъ, причащающій умирающихъ; это произведеніе потеряно и сохранилось только въ эстампѣ, гравированномъ Пуальи; куполъ въ Валь-де-Грасѣ, св. Цецилія, и нѣкоторыя произведенія въ Версальи, Сен-Клу, Тріанонѣ. *Монуайе* — картины въ Тріанонѣ, Версальи, Медонѣ, Марли. *Жосефъ Парросель*, знаменитый художникъ въ живописи частнаго рода — фрески въ домѣ Инвалидовъ. *Жакъ Руссо*, знаменитый перспективный живописецъ — галлерею въ отели Ламберъ. *Сантеръ* — Сусанна. Кромѣ этихъ художниковъ извѣстны: *Ж. Б. Шампань*, *Николай Коломбель*, *Карлъ Эррарь*, *Жанъ Форе*, *Жанъ Жувне*, *Луаръ*, *Моперше*, *Л.* и *Г. Тестелены*, *Клодъ Виньонъ*.

БАТАЛИЧЕСКІЕ ЖИВОПИСЦЫ. — *Жанъ Куртуа*, прозванный *Бургиньонъ* — Іисусъ Навинъ, останавливающій солнце; Арбелльская битва. *Ж. Б. Мартенъ*, или *де Батайль* — воинскую исторію Конди, въ Версальи. *Фанъ д'ръ Меленъ* — Въѣздъ Лудовика XIV въ Аррасъ, Осада Лилля, Въѣздъ Лудовика XIV въ Динанъ.

ПОРТРЕТНЫЕ ЖИВОПИСЦЫ. — *Аведъ*, *Софья Шеронъ*, *Франсуа Лемеръ*, *Клодъ Лефевръ*, *Луи элль Фердинандъ*, *Маркъ Наттье*; *Жанъ Птито*, живописецъ портретовъ на эмали.

ПЕЙЗАЖИСТЫ. — *Петръ Патель*, названный *ле Бонъ*; его сынъ, *Петръ Патель*; *Тома Пинаже*, *Николай де Платмонтанъ*, *Арманъ Санверъ*. *Петръ Дюпюи* и *Антуанъ Монуае*, живописцы цвѣтовъ.

ЖИВОПИСЬ НА СТЕКЛѢ. — *Перренъ*, производитъ копіи съ картинъ Лесюера; *Левьель*, *Диль*, *Легей*, *Демарнъ* — пейзажи; *Мишю*, работаетъ въ Версальи, въ Сентъ Этьеннѣ дю Монѣ.

Въ 1667, основаніе Академіи Живописи въ Римѣ. *

ВАЯНІЕ.

Лебренъ управляетъ ваяніемъ; всѣ художники работаютъ по его рисункамъ.

Франсуа Анье—мавзолей герцога Монморанси. *Михаилъ Анье*—барельефы воротъ Сен-Дени, гробницу канцлера Летлье, гробницу одного Мальтійскаго командора. *Николай Кусту* — Сена и Марнъ, въ Тюильри. *Антуанъ Койзево* — мавзолей Мазарина, кони при входѣ въ Тюильри; нѣкоторыя работы въ Версальи. *Дежарденъ*, Голландецъ—статую Лудовика XIV, въ Ліонѣ; памятникъ на площади Побѣдъ; бронзы, изображающія исторію Лудовика XIV. *Франсуа Дюмонъ*—св. Іоанна, Іакова, Петра, Павла, въ церкви св. Сульпиція; гробницу герцога де Меленъ, въ Лиллѣ. *Гарнье*— Французской Парнасъ (въ Королевской Библіотекѣ). *Жирардонъ* — мавзолей Ришелье; старинную статую Лудовика XIV, на площади Побѣдъ; разныя работы въ Версальи. *Ле Онгръ* — статую Лудовика XIV, въ Дижонѣ; барельефы Сен-Мартенскихъ воротъ. *П. Лепотръ* — Эней и Анхиза, въ Тюильри; разныя работы изъ дерева. *Келлеры*, литейщики. *Петръ Легро* — барельефъ Луи Гонзаго и св. Станислава въ церкви Доминика, въ Римѣ; почти всѣ его работы въ Италіи. *Балтазаръ Марси* — мавзолей I. Казиміра. *Пюже* — Милона Кротонскаго. *Филиппъ Рюйстеръ*, Фламандецъ— гробницу кардинала Рошфуко, въ церкви св. Женевьевы; нѣкоторыя работы въ Версальи. *Себастіанъ Слотцъ* — статую Аннибала, въ Тюильри. *Жанъ Батистъ Туби* — копію съ Лаокоона, въ Версальи; два большихъ барельефа на воротахъ Сен-Дени; Религія; гробница Кольберта въ церкви св. Евстафія; нѣкоторыя части гробницы Тюренния, въ Сен-Дени; балдахинъ въ церкви Сен-Северена, въ Парижѣ. *Корнель Фанклефа* — многія работы въ Версальи и Парижскихъ церквахъ.

* ИСТОРИЧЕСКІЯ ТКАНИ. Учрежденіе королевской мануфактуры Гобеленовыхъ тканей; на ней выдѣлываются, по рисункамъ Лебрена: Сраженія Александра, Четыре времени года, подвиги Лудовика XIV, и другія картины съ картоновъ Рафаэля, Миньяра, Пуссена, Бонъ Бульона.

Антуанъ Вассе, Христофъ Вейрье, ученикъ Пюже—нѣкоторыя работы въ Провансѣ. *Балленъ*, золотыхъ дѣлъ мастеръ.

ГЕБЕНИСТЪ. *Мастеръ Буль* — мебели съ мозаиками изъ дерева, мѣди, слоновой кости, бронзы.

ГРАВИРОВАНІЕ.

ИСТОРИЧЕСКОЕ ГРАВИРОВАНІЕ, РѢЗЦОМЪ. — *Жераръ Одранъ* — Время обнаруживающее Истину, съ картины Пуссена; Спасенный Пирръ, битвы Александра. *Карлъ Одранъ* — Святое Семейство, съ Тиціана. *Пито*, Святое Семейство, съ Рафаэля. *Булле* — три Маріи, съ Аннибала Караччи. *Спьерръ* — св. Дѣва, съ Корреджіо. *Стелла* — Моисей изсѣкающій воду, съ Пуссена. *Бенуа Одранъ, Самюель Бернаръ, Авраамъ Боссъ, Шато, М. Корнейль, Массонъ, Мелланъ, Русселе, Симонио. Шово*, исторической граверъ, одинъ производитъ подобные предметы по грунту и крѣпкой водкѣ. *Булланже*, одинъ изъ первыхъ гравировавшій точками.

ПОРТРЕТНЫЕ ГРАВЕРЫ. — *Франсуа Шеро, Эделинкъ, де Лармсенъ, Нантейль.*

ГРАВЕРЫ НА ДЕРЕВѢ. — *Жанъ Папильонъ* — шпалеры; первыя употребляются въ Парижѣ въ 1688. *Лесюеръ.*

ГРАВЕРЫ ПЕЙЗАЖЕЙ, ПО ГРУНТУ. — *Себастьянъ Леклеркъ, Николай Перелль; Перелль Адамъ; Перелль Габріель*, отецъ.

ГРАВЕРЫ ГЕОГРАФИЧЕСКИХЪ КАРТЪ. — *Фанъ Лоонъ*, работавшій атласъ Дефера. *Поленъ, Энселенъ, Де Больe*, создавшій военную топографію, издаетъ Завоеванія Лудовика Великаго, 3 т. in f°. *Сильвестръ*, гравируетъ мѣста, завоеванныя Лудовикомъ XIV, и королевскіе дома.

ГРАВЕРЪ ВИНЬЕТЪ — *Ноэль Кошенъ* — виды и виньеты къ изданію Больe.

ГРАВЕРЫ МЕДАЛЕЙ. — *Молартъ, Руссель, дю Вивье, Бернаръ, Може, Жанъ-ле-Бланъ, Шеронъ.*

МОНЕТЫ. — *Кастенъ*, инженеръ, изобрѣтаетъ машину для дѣланія монеты.

СОБРАНІЕ ГРАВЮРЪ. — Въ 1667, Кольбертъ основываетъ въ Королевской Библіотекѣ кабинетъ эстамповъ.

МУЗЫКА.

При Лудовикѣ XIV, большомъ любителѣ музыки, это искуство процвѣтаетъ. *Люлли*, знаменитый скрипачь и композиторъ; его оперы: Армида, Атисъ; его стиль вѣренъ, простъ и, по причинѣ простоты, иногда однообразенъ и бѣденъ. *Клерамбо*, начальникъ капеллы Лудовика XIV, сочинитель извѣстныхъ кантатъ, изъ

которыхъ Орфей почитается лучшимъ произведеніемъ. *Берньe*, сочинитель подобныхъ же; изъ нихъ признается лучшею: Нимфы Діаны. *Лалуеттъ* — знаменитыя: De Profundis и Miserere. *Лаландъ*, *Броссаръ*.

пѣніе. — *Ламберъ*, начальникъ школы. *Бутло*, альтистъ.

ЛУДОВИКЪ XV.

Съ 1700 по 1777, искуства не имѣли большихъ успѣховъ. Послѣдніе годы великаго короля были заняты страшными войнами за Испанское наслѣдство и спасеніемъ Франціи отъ вторженія иноземцевъ. Въ это царствованіе и до госпожи Помпадуръ искуства остаются въ томъ же положеніи. Регентъ былъ живописцемъ, ваятелемъ и искуснымъ музыкантомъ; онъ замедлилъ ихъ паденіе. Но при Лудовикѣ XV монархическія правила поколебались въ общественномъ мнѣніи, и вмѣстѣ съ ними разрушились и ихъ искуства. Паденіе ихъ было ускорено госпожею Помпадуръ, которой царствованіе было царствованіемъ «мадригаловъ, бездѣлокъ, игрушекъ; все одѣвается этою легкостью, изысканностью, этими любезными пустяками, которыя составляютъ характеръ этой будуарной королевы», говоритъ Вату. Она была художницей; гравировала; ею давался тонъ искуствамъ, изыскивавшимъ только кокетство и эффектъ. Пренебреженіе къ религіи выразилось вполнѣ въ нелѣпости памятниковъ этой эпохи и въ произведеніяхъ живописи. Всѣ христіанскіе типы заброшены; Магдалина изображается голою, соблазнительною, съ напудренными волосами, чуть не въ мушкахъ; другая, тоже напудренная, въ кисейномъ пеньюарѣ, бѣлыхъ башмакахъ и атласныхъ лентахъ!

Но это было бы счастье, еслибы ограничивались однимъ произведеніемъ подобныхъ работъ! Нѣтъ, они переломали, изцарапали и перепачкали соборы; повынимали изъ оконъ писанныя стекла, которыя «затемняли» строеніе; передѣлали капители, обложили колонны цвѣтными мраморами. Церкви во Франціи достаточно обнаруживаютъ, какова была для нихъ эта эпоха.

АРХИТЕКТУРА.

архитекторы. — *Габріель*, удаляется отъ сухой строгости школы предшествовавшаго столѣтія и обременяетъ архитектуру украшеніями; строитъ дворецъ и военную школу. *Кутюръ* — амвонъ Руэнскаго собора. *Сервандони* — портикъ въ Сен-Сюльписъ, декораціи въ Парижской оперѣ. *Моро* — фасадъ Пале-Руаяля на улицу Сент-Оноре. *Жакъ Блондель*, *Леруа*, *Готье*, *Боссранъ*, *Дюбрейль*, *Жан-*

тильятръ, *Мютло*, *Микъ Пуаро* работаютъ въ Нанси, при Станиславѣ: дворецъ, ратушу, памятники на Королевской площади; *Ламуръ* — рѣшетки для Королевской площади.

памятники эпохи. — Ратуша въ Бове. Конюшни въ Шантильи. Замокъ Нельи.

живопись.

историческіе живописцы. — *Жанъ Андре* — множество картинъ для доминиканскихъ церквей во Франціи. *Ант. Койпель* — Эней, въ галлереѣ Пале Руаяля; картоны для тканей, картины въ церковь Богоматери въ Парижѣ. *Ноэль Койпель* – Торжество Амфитриды, придѣлъ св. Дѣвы въ церкви Спасителя. *Карлъ Койпель* – Приношеніе Ифигеніи въ жертву; различныя картины для Гобеленовыхъ тканей; Жертвоприношеніе Авраама. *Жанъ Франсуа де Труа* – Ніобея, Эсфирь. *Клодъ Гви Галле* – І. Х., изгоняющій изъ храма. *Карлъ Парросе* – битва при Фонтенуа, картины для гобеленовъ. *Жанъ Ресту* — плафонъ въ библіотекѣ св. Женевьевы, картины для гобеленовъ; Младенецъ І. Х.; Іаковъ и Лаванъ; Гекторъ, идущій сражаться съ Ахиллесомъ. *П. Сюблейрасъ* – Мѣдный Змій; Фарисеи. *Тремольеръ* — Улиссъ и Калипса. *Жанъ Батистъ Ванлоо* — Освобожденіе св. Петра, въ Сен-Жерменъ-де-Пре. *Карлъ Ванлоо* – Марсіасъ, терзаемый Аполлономъ; Исторія св. Августина; Жизнь папы св. Григорія. *Бержри* – Амуры. *Ватто* — Праздникъ въ Цитерѣ. *Бертенъ*, *Леклеръ*, *Натуаръ*, *Вежельсъ*, *Вердье*; *Николай Ланкре*. Онъ, *Буше* и *Ватто* суть типы искуства этой эпохи, отличавшагося манерностью. *Жираде*, *Жоли*, *Луи Буль*, *Де Вареннь*, *Луи Гасть*, *Жозефъ Луи*, *Жергонь*, украшаютъ зданія, воздвигаемыя Станиславомъ въ Нанси.

портретные живописцы. — *Жакъ Антуанъ Жозефъ Аведъ* – портретъ маршала де Клермонъ Тоннеръ; *Белль*, *Андре Буи*, *Гриму*, *П. Ларжильеръ*, *Латуръ*, *Наттье*; *Риго*, Французской Фанъ Дейкъ — портреты Лудовика XV, Филиппа V, Боссюэта. *Турньеръ*, *Луи Токе*, *Ж. Б. Ванлоо*, *Вивіенъ*, ученикъ Лебрена, живописецъ au pastel.

живопись частныхъ родовъ. — *Клодъ Одранъ*, живописецъ арабесковъ. *Фанъ Вларембергъ*, побѣды Лудовика XV пишетъ клеевыми красками. *Белланже*, живописецъ цвѣтовъ. *Франсуа Депортъ* – цвѣты, плоды, животныхъ, охоты. *Ладей* — цвѣты. *Ж. Б. Шарденъ*, *Жанъ Ру*, *Турньеръ* – въ частномъ родѣ.

декораціонная живопись. — *Филиппъ Менье* – декораціи для королевскихъ балетовъ. *І. Жеромъ Сервандони* – декораціи для оперы.

живопись на эмали. — *Петръ Ант. Бодуанъ*; *Жакъ Филиппъ Ферранъ*; *Шакье*.

живопись на стеклѣ. — Во Франціи это искуство совершенно оставлено, но оно продолжается съ успѣхомъ въ Германіи, Голландіи и Англіи.

историческія ткани. — Выдѣлываются на Гобеленовой мануфактурѣ съ картоновъ Ресту, Ванлоо, Буше и Койпелей. *

ВАЯНІЕ.

ваятели. — *Ламбертъ Адамъ* — Нептунъ и Амфитрида, въ Версальи; св. Іеронимъ, въ домѣ Инвалидовъ (типъ дурнаго вкуса того времени). *Николай Адамъ* — Страданіе св. Викторіи, барельефъ въ Версальи; мавзолей Польской королевы, въ Бонсекурѣ, близъ Нанси. *Жакъ Гуссо* — гробницу кардинала Дюбуа. *Маркъ Шабри* — главный олтарь въ церкви св. Антонія, въ Ліонѣ. *Вильгельмъ Кусту* — фронтонъ въ Château d'eau; лошади въ Елисейскихъ поляхъ, Рона, барельефы на входѣ въ домъ Инвалидовъ. *Фальконетъ* — статуя Петра Великаго. *Ж. Л. Лемуанъ* — бюсты: Регента, Мансара, Ларжильера. *Ж. Б. Лемуанъ* — конная статуя Лудовика XV, для Бордо; гробницы кардинала Флери, Миньяра, Кребильона; статуя св. Григорія. *Пигалль* — мавзолей маршала де Саксъ; статуя Лудовика XV, въ Реймсѣ; Меркурій. *Павелъ Слодцъ* и *Рене Слодцъ* — разныя работы въ Сен-Сюлписъ. *Тьерри*, работаетъ въ Версальи и наиболѣе въ Испаніи, въ Ильдефонсѣ. *Эдмъ Бушардонъ* — статуи: І. Х., Богоматери, десяти Апостоловъ; гробница герцогини де Лораже; фонтанъ въ улицѣ de Grenelle; Амуръ, дѣлающій лукъ изъ Геркулесовой палицы; конная статуя Лудовика XV. *Луи Ленуаръ*, *Бельшанъ*, *Вальнфевъ*, *Гибаль*, *Мени*, *Менюе*, *Доронъ*, *Дьедонне*, *Валлье*, *Гекеръ*, работаютъ въ Нанси надъ украшеніемъ памятниковъ, воздвигаемыхъ королемъ Станиславомъ; *Гибаль*, *Сиффле* — конную статую Лудовика XV.

ГРАВИРОВАНІЕ.

историческіе граверы (рѣзцомъ). — *Жанъ Одранъ* — Похищеніе Сабинянокъ, съ Пуссена. *Петръ Авелинъ*, *Бове*, *Боварле*, *Лоранъ Каръ*, *Кошенъ*, *Долле*, *Дориньи*, *Дюшанжъ*, *Дюфло*, *Дюпюи*, *Фессаръ*, *Жардинье*, *Леписье*, *Пикаръ*, *Сюррюгъ*, *Тардье*, *Томассенъ*. Стиль большей части художниковъ изысканъ и слабъ.

историческій граверъ, работающій по грунту — *Леба*. Онъ же работаетъ рѣзцомъ.

историческій граверъ, работающій акватинтой. — *Лебленъ*.

* Севрская мануфактура. Въ 1738, маркизъ *де Фульви* основываетъ мануфактуру фарфоровъ въ Венсенѣ, переведенную въ Севръ, въ 1750. Въ 1769, Лудовикъ XV обратилъ ее въ королевскую мануфактуру.

ПОРТРЕТНЫЕ ГРАВЕРЫ (рѣзцомъ). — *Жакъ Шеро* (младшій). *Древетъ, Фике, Лармсенъ* (сынъ).

ПОДЪ КАРАНДАШНОЙ МАНЕРЪ. — *Франсуа.*

ГРАВИРУЮТЪ НА ДЕРЕВѢ. — *Николай Лесюеръ, Ж. Б. Папильонъ.*

ГРАВЕРЫ МОРСКИХЪ ВИДОВЪ. — *Бальшу, Легразъ.*

ГРАВИРУЮТЪ ПО ГРУНТУ. — *Графъ Кэлю,* покровитель искуствъ, занимается гравированіемъ этого рода. *Марьеттъ*—медали, статуи. Госпожа *Помпадуръ* рисуетъ и гравируетъ по крѣпкой водкѣ; ея работа хранится въ Арсеналѣ.

АРХИТЕКТУРНОЙ ГРАВЕРЪ — *Колленъ.*

ГРАВЕРЪ КАРРИКАТУРЪ, ПО ГРУНТУ, — *Фукье.*

ГЕОГРАФИЧЕСКІЕ ГРАВЕРЫ. — *Дерозье, Ліебо, Берей, Фанъ Лоонъ, Маренъ, Делагей,* производятъ Атласъ Делиля. *Руссель*—карта Пиринеевъ. Кассини, около 1570, возстановляетъ топографическое искуство, упавшее со времени Болье; его карту гравируютъ: *Берленъ, Шальмандріе, Альдренъ. Круазе*—морской атласъ Беллена, гравированный по приказанію герцога Шуазеля. *Жозефъ Варенъ*—большую карту Бургоньи, Путешествіе Сен-Нона въ Неаполь и Путешествіе по Греціи Шуазель Гуффье. Путешествіе Шуазеля начато, въ 1780, *Перье,* учителемъ Петра Тардье. *Делагей,* его сынъ *Делагей* и *Дюсси*—большой атласъ Вогонди, въ 1757.

ГРАВЕРЫ МЕДАЛЕЙ. — *Долленъ, Бретонъ, Реттье, Дювивье, Марто;* паденіе этого искуства; рисунокъ пренебрегается; изысканность, Марто одинъ сохраняетъ довольно хорошій стиль.

МУЗЫКА.

Регентъ, большой любитель музыки, снова вызываетъ Италіянскихъ пѣвцовъ, въ 1716. *Жерве* сочиняетъ многія оперы: Медея, Гипермнестра, Протей; опера Гипермнестра была составлена имъ вмѣстѣ съ регентомъ. *Ле Клеръ,* первый королевской музыкантъ. *Маре*—опера Альціона. *Рамо,* его первая опера Ипполитъ и Арисія; Италіянцы и Люллисты соединяются противъ него, но послѣ своей оперы, Касторъ, онъ остается главою сцены; другія оперы: Дарданусъ, Зороастръ, Орфей. Рамо былъ въ музыкѣ тѣмъ же, чѣмъ Буше въ живописи; его речитативъ напыщенъ; однакожъ его система производитъ полезный переворотъ въ искуствѣ. Послѣ долговременной борьбы, Италіянцы удалились изъ Франціи въ 1753: ими были играны оперы: Serva Padrona, Перголеза; Il Piratagio, Джомелли; I Viaggiatori, Лео, и нѣкоторыя оперы Галуппи. Послѣ ихъ удаленія, Рамо и его школа управляютъ театромъ до Глюка.

Около 1764, получаетъ начало Комическая Опера, созданная по образцу Италіянскихъ Operas buffas, и замѣняетъ оперу Италіян-

скую. Ея основатели суть: *Доверль*, *Делабордъ*, *Дюни*, *Флоке*, *Монсиньи*, *Филидоръ*. Первыя комическія оперы: Мызникъ и король, Охотникъ и молочница, Колдунъ, Бѣглой солдатъ, le Нигоп. Оперы Филидора: Бѣсъ въ четверомъ, Солдатъ волшебникъ, Кузнецъ, Санчо Панса. Оперы Монсиньи — Алина, Голкондская королева.

пѣніе. — Это искуство точно въ такомъ же положеніи, какъ и другія: принужденность, изысканность составляютъ его главный характеръ. Подъ вліяніемъ *Ревеля* и *Франкера*, директоровъ оперы, искуство падаетъ совершенно; типъ этой эпохи составляютъ: альтъ *Желіотта* и крики и гримасы другихъ пѣвцовъ.

ЛУДОВИКЪ XVI.

Всеобщее убѣжденіе въ мысль, что Франція должна почерпать свои гражданскія постановленія и идеи искуства изъ Рима и Греціи. Вліяніе сочиненій Винкельмана, Гейне; изданій Stuard'а, Гамильтона, произведеній Менгса и философскихъ теорій. Возвращеніе къ чистому подражанію или копированію древности. Истинная грекоманія. Мыслители. При всемъ томъ искуства возвышаются. Віенъ и Давидъ начинаютъ и даютъ направленіе, противное школѣ Лудовика XV (Академической).

АРХИТЕКТУРА.

Въ это царствованіе, архитектура, какъ и прочія искуства, возвышается; *Буле* и *Суффло* начинаютъ этотъ переворотъ; они изучаютъ Римлянъ, древніе памятники, и основываютъ школу въ Парижѣ. *Антуань* строитъ Palais de Justice и Монетной дворъ въ Парижѣ. *Луи Буле*, преобразуетъ изуродованный родъ архитектуры Лудовика XV, и содѣйствуетъ къ возвращенію искуству древняго благородства; его ученики: *Броньяръ*, *Шальгренъ*, *Дюранъ Годуэнъ* — Медицинскую школу въ Парижѣ. *Леду* — театръ въ Безансонѣ, Бенонвильской замокъ, Парижскія заставы, множество отелей. *Луи* — театръ въ Бордо и въ Парижѣ, садовыя галлереи въ Пале-Руаялѣ. *Манженъ* — наружные придѣлы въ церкви св. Сульпиція. *Микъ* — малой Тріанонъ, и работаетъ при соборѣ въ Орлеанѣ съ *Пари* и *Леграномъ*. *Адріанъ Пари* содѣйствуетъ къ возстановленію древняго вкуса, и управляетъ работами при разрытіи земли въ Колизеѣ. *Перроне*, инженеръ — мостъ въ Нельи, каналъ въ Бургоньи, мостъ de la Concorde въ Парижѣ; шестьсотъ лье дорогъ, сдѣланныхъ вновь и исправленныхъ. *Руссо* — дворецъ de la Legion d'Honneur, въ Парижѣ. *Суффло* — Пантеонъ, начатый въ 1764, оконченный въ 1837; куполъ по его рисункамъ выводитъ *Рондле*; гошпиталь въ Ліонѣ. *Вернике* — ботанической садъ;

дѣлаетъ планъ Парижа. Въ это царствованіе начатъ Шербургской портъ, который конченъ при Наполеонѣ.

ЖИВОПИСЬ.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ШКОЛА. — *Жанъ Барденъ*—Туллія, проѣзжающая въ колесницѣ черезъ тѣло своего отца; св. Екатерина; св. Николай, св. Бернардъ, Зачатіе, св. Тереза, Андромаха на могилѣ Гектора. *Казанова*, батальный живописецъ. *Дезей* — Венера, орошающая тѣло Гектора; рядъ предметовъ изъ Илліады. *Дюкрё*, живописецъ гротесковъ. *Дюплесси*, портретистъ. *Луи Галлошъ* — Перенесеніе мощей св. Августина. *Грандонъ*, портретистъ, учитель Грёза. *Дела Грене* — Деянира похищаемая Нессомъ. *Ж. Б. Грёзъ* — Отецъ семейства, Обманутой слѣпой, Больной отецъ, Добрая мать, Дѣвочка съ собакой; собраніе головъ молодыхъ дѣвушекъ, въ галлереѣ М. А. Демидова. *Менажо* — Томирисъ, кладущій голову Кира въ сосудъ, наполненный кровью; Прощаніе Поликсены, Кончина Леонарда да Винчи, Смерть Мелеагра. *Сюве* — портретъ Андрея Шенье, Рождество Богородицы, въ церкви Успенія. *Луи Сильвестръ* — потолки въ разныхъ дворцахъ. *Луи Мишель Ванлоо*, портретный живописецъ. *Жозефъ Верне*, живописецъ морскихъ видовъ—собраніе видовъ пятнадцати Французскихъ гаваней. *Гюе* работаетъ съ нимъ вмѣстѣ. Четыре части дня, Кораблекрушеніе, Буря, морскіе виды (въ Луврѣ).

ШКОЛА ПРОТИВУПОЛОЖНАЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ.—*Дуайенъ*—Смерть Виргиніи, Peste des Ardents, лучшее произведеніе; Кончина св. Лудовика. *Пейронъ*, одинъ изъ преобразователей искуства—Смерть Сенеки, Кимонъ въ темницѣ; Сократъ, спасающій Алкивіада; Молодые Аѳиняне, бросающіе жребій на отданіе Минотавру; Антигона; Павелъ Эмилій, негодующій на слабодушіе Персея. *Жозефъ Мари Віенъ* — св. Денисъ, проповѣдующій въ Галліи, сто семдесятъ девять картинъ; Віенъ, отдѣлясь отъ Академіи, сталъ изучать природу; онъ глава новой школы. *Венсанъ* — Германикъ, говорящій рѣчь къ своимъ войскамъ; Принятіе кавалеровъ ордена св. Духа, Купель. *Давидъ*, ученикъ Віена, основываетъ, въ 1787, новую школу; подражаніе Греческому ваянію; чистота рисунка; его произведенія: Велисарій, Клятва Гораціевъ, Смерть Сократа, Парисъ и Елена, Брутъ. *Друэ*, ученикъ Давида — Марій въ Минтурнѣ; І. Х. и Хананеянка.

ЖИВОПИСЦЫ ЦВѢТОВЪ И ЖИВОТНЫХЪ.—*Одберъ*—множество произведеній по естественной исторіи, гравированныхъ имъ же самимъ. *Вьельо*, оканчиваетъ труды Одбера. *Башлье*.

ВАЯНІЕ.

Беррюе – группы для Бордосскаго театра; Сила, въ Palais de Justice; Вѣра и Милосердіе, для церкви св. Варѳоломея; Благовѣщеніе: различные барельефы. *Дежу* – Кассандра, увлекаемая Аяксомъ. *Жеро*, одинъ изъ возстановителей ваянія. *Жюльенъ* – Ганимедъ, Умирающій воинъ, статуи Лафонтена и Пуссена, Купающаяся дѣвушка. *Клодъ Мишаллонъ* — гробница Друэ, бюстъ Ж. Гужона. *Моно* – статуя Дюкеня. *Муши* — множество барельефовъ, и статуя герцога Люксамбурга, въ залѣ Каріатидъ. *Августинъ Пажу*, возобновитель искуства — статуи Боссюэта, Паскаля, Тюренія; Психея, въ Луврѣ; Плутонъ, держащій закованнаго цербера; фронтоны во дворѣ Пале Руаяля; три Нимфы, при фонтанѣ Невинныхъ; разныя работы въ театральной залѣ, въ Версальи. *Россе* — изображеніе св. Дѣвы, изъ слоновой кости; св. Іеронимъ; бюсты Вольтера.

ГРАВИРОВАНІЕ.

ИСТОРИЧЕСКІЕ ГРАВЕРЫ (рѣзцомъ). – *Сент-Обенъ. Авриль. Деланай. Доде. Флипаръ. Ле Массонъ.*

(ПО ГРУНТУ). — *Николай Кошенъ.*

(ПОДЪ КАРАНДАШНОЙ МАНЕРЪ). — *Демарто.*

ПОРТРЕТНЫЕ ГРАВЕРЫ. — *Базанъ. Клодъ Древе. Гоше. Энгуфъ. Саваръ. Вилль*, глава школы — портреты: Фридриха Великаго, маршала де Саксъ; Смерть Клеопатры.

ГРАВЕРЫ ПЕЙЗАЖЕЙ. — *Дебуасье. Аббе де Сен-Нонъ*, гравируетъ одну часть рисунковъ къ своему Живописному путешествію по Италіи. *Дебюкуръ* — портреты, каррикатуры, виды; по крѣпкой водкѣ.

ГРАВЕРЫ ВИНЬЕТЪ. — *Жакъ Альяме. Поэль Лемиръ. Лампрёръ.*

ГРАВЕРЫ ГЕОГРАФИЧЕСКИХЪ КАРТЪ. — *Вильгельмъ Делаге*, глава школы – карты д'Анвиля; карты Альповъ, де Бурсе; Фонтенеблосской лѣсъ. *Руссо, Букле*, занимаются морскими картами. Надъ новымъ изданіемъ Делилева Атласа трудились: *Дебрюленъ, Дюваль, Дезошъ.* Атласъ Китая, д'Анвиля, былъ произведенъ: *Делаге, Байльель, Лука, Пармантье. Тардье* — карту Швабіи. *Барьеръ*, карту Нефшателя.

МУЗЫКА.

Музыка, униженная въ предшествовавшую эпоху, вновь пробуждается, какъ другія искуства, подъ вліяніемъ Германіи. Главой этого переворота былъ Нѣмецъ *Глюкъ*. Онъ возвысилъ драматическую музыку до ея апогея; школа Рамо исчезаетъ; но въ Парижѣ возникаетъ любопытная битва между Итальянскою и Нѣмецкою школами.

характеръ итальянской и нѣмецкой школы.—нѣмецкая школа.— Ученая инструментовка. Музыка важная и энергическая; она должна идти заодно съ поэзіей, подкрѣплять ее, усиливать интересъ положеній, не прерывая и не охлаждая дѣйствія излишними украшеніями. *Глюкъ*—Орфей, Альцеста, Ифигенія въ Авлидѣ, Ифигенія въ Тавридѣ, Армида. *Фогель* — Демофонъ. *Ле Муанъ* — Электра, Ѳедра, Les Prétendus.

итальянская школа. — Отсутствіе оркестровки; употребленіе только четырехъ инструментовъ, имѣющихъ струны; музыка веселая, легкая, служащая только основой, которую актеръ развиваетъ по своей фантазіи, стараясь преодолѣть всѣ возможныя трудности; поэма исчезаетъ съ дѣйствіемъ. *Николай Пикчини*—Роландъ, Атисъ, Дидона, Пенелопа.

композиторы, происходящіе отъ этихъ школъ. — *Саккини* — Эдипъ. *Сальери* — Данаиды, Тагаге.

комическая опера.—*Гретри* создаетъ школу, заимствующуюся у Глюка и Пикчини; ею произведены многія извѣстныя комическія оперы: Земира и Азоръ; Караванъ; Ричардъ Львиное сердце; Панургъ. *Шапелль*—Старость Анеты. *Шампенъ*—Новой Донъ Кихотъ. *Далайракъ*—Приданое, Адольфъ и Клара, Продающійся домъ. *Даво*—знаменитыя рондо, симфоніи. *Девьеннъ* — les Visitandines. *Дезедъ*—Власій и Бабета; Три мызника.

Віотти, начальникъ новѣйшей скрыпичной школы, сочиняетъ концерты, сонаты, дуо, тріо, квартеты, ноктурны, симфоніи.

пѣніе. — Въ эту эпоху пѣніе также возвышается и облагороживается. *Лайсъ* считается образцемъ эпохи.

РЕСПУБЛИКА И НАПОЛЕОНЪ.

Искуство въ формѣ и въ основаніи остается Греческимъ; вліяніе философическихъ идей Греціи и Рима на ходъ Французской революціи отражается и на немъ; съ этого времени искуства получаютъ новую цѣль, новое направленіе; служатъ средствомъ распространенія и обобщенія идей; званіе художника возвышается; для него является потребность быть не только рисовальщикомъ и маляромъ, въ тѣсномъ кругу миѳологическаго искуства, но современно образованнымъ человѣкомъ.

эпоха имперіи. — періодъ искуства греко-воинской. — Продолженіе Греческаго вкуса; искуство, поступая на службу Наполеона, имѣетъ цѣлію распространеніе славы его и его войскъ. Наполеонъ воздвигаетъ памятники, назначенные увѣковѣчивать память о его побѣдахъ; подражаніе древнему, особенно въ живописи, которой отличительной характеръ составляютъ: сухость, холодность; театраль-

ныя позы становятся невыносимы. Всѣ искуства носятъ отпечатокъ школы Давида.

АРХИТЕКТУРА.

ВО ВРЕМЯ РЕСПУБЛИКИ.—Конвентъ отдаетъ приказаніе о построеніи арки de l'Etoile, посвященной, по понятіямъ того времени, Братству народовъ, и храмъ Магдалины, посвященный Разуму народовъ.

ПРИ НАПОЛЕОНѢ.—Воздвигается арка de l'Etoile, переносвященная славѣ арміи, также какъ храмъ Магдалины, который становится храмомъ славы. Вандомская колонна—*Гандуеномъ* и *Пейре*. Тріумфальная арка на Карусельной площади. Начата вторая галлерея въ Луврѣ. Карусельная площадь. Симплонская дорога. Мостъ въ Бордо, Аустерлицѣ, Парижѣ—архитекторомъ *Бопре*. Тильзитской въ Ліонѣ. Мостъ Іенской и des Arts—*Диллономъ*. Мальмезонъ, Парижская биржа, дворецъ Законодательнаго корпуса, нынѣшняя Палата Депутатовъ, кладбище Отца Лашеза.

ЗНАМЕНИТЫЕ АРХИТЕКТОРЫ.—*Шальгренъ*—Арка de l'Etoile; College de France; отель Saint Florentin; башня и часовня de Fonds, при церкви св. Сульпиція; St. Philippe de Roule; и возобновляетъ Люксамбургской дворецъ. *Бомонъ* — театръ des Variétés; Salle du Tribunal. *А. Т. Броньяръ* — биржу, по плану поправленному Наполеономъ, оконченную *Лабарромъ*. Театръ des Italiens; планъ Pére Lachaise и квартала Военной Школы. *Легранъ*—театръ Фейдо; отель Марбефъ; фонарь Діогена, въ Сен-Клу. *Фонтенъ; Гоше; Гаппъ; Пти-Радель; Персье*; *Раймонъ*.

Впрочемъ, съ этого времени начинаютъ строить памятники, называемые полезными, сообразно потребностямъ филантропическихъ, матеріальныхъ и промышленныхъ системъ эпохи. Рынки, бойни, анбары, гостинницы, набережныя, мосты, широкія улицы, дороги, каналы, удобные дома, театры, тюрьмы. Во всѣхъ этихъ строеніяхъ искуство не употребило ни капли изящнаго, чѣмъ и отличается этотъ новый родъ архитектуры, въ эпоху своего начала.

ЖИВОПИСЬ.

ИСТОРИЧЕСКІЕ ЖИВОПИСЦЫ.—*Давидъ*, царь живописи въ эту эпоху—Клятва въ Jeu de Paume; Смерть Марата; Раздача орловъ; Леонидъ; портретъ Пія VII;. Сабинянки. *Де Буафремонъ*—Самаритянка; Виргилій, читающій Энеиду Октавію. *Кольсонъ*—св. Карлъ Борроме, причащающій зараженныхъ въ Миланѣ; Агамемнонъ, презирающій предсказанія Кассандры, въ Нантскомъ Музеѣ. *Жераръ*— Аустерлицкое сраженіе; Велисарій; Амуръ и Психея; Въѣздъ Генриха IV въ Па-

рижъ; Коринна; Коронованіе Карла X; Герцогъ д'Анжу, признанный королемъ Испаніи; св. Терезія. *Жироде*—Атала и Шактасъ; Потопъ; Эндиміонъ; Возмущеніе въ Каирѣ; Времена года; Гиппократъ, отвергающій подарки Артаксеркса. *Гро*—Зачумленные въ Яффѣ; Абукирская битва; Сраженія при Назаретѣ и Эйлау; Карлъ V въ Сен-Дени; куполъ Пантеона. *Геренъ*—Клитемнестра, идущая умертвить Агамемнона; Эней и Дидона; Приношеніе Эскулапа. *Геймъ* — Воскресеніе Лазаря, св. Аделаида; Ришелье; Лудовикъ Филиппъ, принимающій Хартію; плафонъ въ Луврѣ. *Геннекенъ* — Назаретское сраженіе; Сократъ; Мученія Ореста. *Герсанъ*—Дафнисъ и Хлоя; Муставъ Ваза; Руфь и Воозъ; Лудовикъ XVI. *Лакуръ* — Скупой, уснувшій надъ своимъ сокровищемъ; пейзажи, морскіе виды. *Лемонье*—Ніобея и ея семейство; Воскресеніе Товиѳы; Клеомбротъ; Смерть Антонина; Римскіе посланные являются въ Ареопагъ испрашивать законовъ Солона. *Летьеръ*—Смерть Брутова сына; основаніе College de France. *Карлъ Мейнье*—Девять Музъ; Телемакъ и Эвхариса; Входъ Французовъ въ Берлинъ; Раненые на островѣ Лобау; плафоны въ музеѣ; нѣкоторыя произведенія подъ лѣпную работу, въ Парижской биржѣ. *Реньо* — Свиданіе Александра съ Діогеномъ; Андромеда и Персей; Воспитаніе Ахилла; Хиронъ, обучающій Ахилла владѣть лукомъ; Потопъ; Снятіе съ креста; множество политическихъ и миѳологическихъ картинъ. *Тевненъ*—Іенское сраженіе; Взятіе Регенсбурга; Переходъ Сен-Бернарда. *Карлъ Верне*—Битва при Маренго; Въѣздъ въ Миланъ; Сраженіе при Риволи.

живописцы частныхъ родовъ.—*Дроллингъ*—Самаритянинъ; Начальница школы; Разлученіе Гекубы съ Поликсеной; Орфей и Эвридика; внутренности зданій. *Де Форбенъ*, *Грапе*.

портретные и миніатюрные живописцы. — *Ж. Ж. Огюстенъ* — миніатюры. *Изабе*, портреты. *Сенъ*, миніатюры.

акварельные живописцы. — *Багетти*, Сардинской живописецъ, въ службѣ императора, глава школы акварельной живописи, извѣстный батальный живописецъ; — картина кампаніи VIII года. Багетти, *Морель*, *Пюиссанъ*, *Готье* — кампаніи 1795—1809 годовъ, въ Версальи

историческая ландшафтная живопись. — *Генрихъ Валенсьеннъ*, глава школы—Цицеронъ, открывающій могилу Архимеда; Филоктетъ на островѣ Лемносѣ; Эдипъ на Киферонѣ; Эдипъ въ храмѣ Эвменидъ.

Севрская мануфактура. Подъ управленіемъ *Броньяра* и *Изабе* производитъ удивительныя работы: вазы, сервизы; статуи, украшенныя живописью, которыя по красотѣ, совершенству рисунка и колориту, могутъ почесться превосходными произведеніями.

новыя заведенія. — Конвентъ основываетъ, въ 1793, народной музей въ Луврѣ. Генералъ Бонапарте обогащаетъ его всѣми произведеніями Италіи. Основаніе Института. Старая Академія замѣняется Академіей Изящныхъ Искуствъ.

ВАЯНІЕ.

Бовале — бюсты Марата, Шаллье, Вильгельма Теля; Нарцисъ; Сюлли; Сила и Тайна. *Жанъ Буашо*—барельефы на аркѣ Карусельной площади; группа св. Михаила; колоссальная статуя Геркулеса. *Бозіо* — барельефы Вандомской колонны; статуя Лудовика XIV на площади Побѣдъ, въ Парижѣ; лошади для Карусельной арки. *Бриданъ*— статуя Вобана; Успеніе Богоматери. *Петръ Картелье*, глава многочисленной школы, производитъ переворотъ въ ваяніи; его произведенія: статуя Скромности; Молодыя Спартанки, пляшущія передъ изображеніемъ Діаны; Минерва; Аристидъ; статуи Верньо и Денона; барельефы для Лувра и Карусельныхъ воротъ; статуя Лудовика XIV, въ Реймсѣ; Лудовикъ XIV на лошади, барельефъ для дома Инвалидовъ. *Шоде* изучаетъ древность и содѣйствуетъ улучшенію ваянія: его произведенія: Велисарій; Павелъ и Виргинія; Миръ; Кипарисъ; Цинциннатъ; Эдипъ; прежняя статуя Наполеона, на колоннѣ. *Шинаръ* — бюсты Жозефины и принца Евгенія; статуя генерала Сервони; барельефы Карусельныхъ воротъ. *Клодьонъ*, отличается въ миловидномъ родѣ; его работы: Группа, Потопъ; Скамандръ, изсушенный огнями Вулкана; бюсты: Тронше и герцогини д'Ангулемъ; Молодыя дѣвушки. *Клодъ Дежу* – св. Себастьянъ; Аяксъ, похищающій Кассандру; Филопеменъ; статуя Славы для купола Пантеона; статуя Дезе. *Луи Дезейнъ*—мавзолей герцога Энгіенскаго, конченный Дюраномъ; страданіе І. Х.; мавзолей кардинала дю Беллуа. *Дюпати*, одинъ изъ преобразователей искуства — Венера передъ Парисомъ; Аяксъ; статуя Лудовика XIII, на Королевской площади. *Эсперсье*— статуи Мирабо и Сюлли; Аустерлицкое сраженіе; Сдача Вѣны. *Фуку*— статуи Дюгесклена, Пюже. *Гудонъ*—статуя Вольтера, Руссо, Франклина; многіе бюсты; la Frileuse. *Феликсъ Леконтъ*—Освобожденіе Улисса, статуи Роллена и Фенелона; три Маріи въ Руанѣ. *Лемо*—Цицеронъ, Ликургъ, Брутъ, Побѣда и Миръ; барельефъ Луврскаго фронтона, со стороны Сен-Жермена; статуя Генриха IV, въ Парижѣ; статуя Лудовика XIV, въ Ліонѣ; Гебея. *Муаттъ*—Давидъ несущій голову Голіафа; Весталка; Жертвоприношеніе; статуя Кассини; второй барельефъ фронтона къ Пантеону, представляющій

Историческія ткани. Вліяніе Давидовой школы на эти ткани; вмѣсто картоновъ начинаютъ копировать картины; знаменитые художники: *Лафоре* и *Клодъ*.

Отечество, которое вѣнчаетъ гражданскія и воинскія добродѣтели; это произведеніе уничтожено во время Возобновленія. *Роланъ* — статуи Конде, Тронше, Наполеона; Гомеръ, одинъ изъ барельефовъ во дворѣ Лувра.

ГРАВИРОВАНІЕ.

ИСТОРИЧЕСКІЕ ГРАВЕРЫ. — *Одуэнъ, Беиссонъ, Бервикъ, Бло, Куани, Роберъ Делоне, Денуае, Франсуа Годефруа, Дени Не, Маклье.*

ПЕЙЗАЖНЫЕ ГРАВЕРЫ.—*Виванъ Денонъ*—Путешествіе въ Египетъ, 1802. *Гуэ* — путешествіе въ Сицилію.

ГРАВЕРЫ ВИНЬЕТЪ—*Шоффаръ; Девилье; Моро; Дюплесси Берто.*

ГРАВЕРЪ УКРАШЕНІЙ И ДЕКОРАЦІЙ — *Норманъ.*

ГРАВЕРЫ EN COULEUR — *Декурти. Жанине.*

ГРАВЕРЫ ГЕОГРАФИЧЕСКИХЪ КАРТЪ. — *Александръ Блондо*, граверъ при Военномъ депо—карту Швабіи; карту Египта. *Семанъ*, граверъ при Морскомъ депо—карту Европы, въ шести листахъ.

ГРАВЕРЫ МЕДАЛЕЙ — *Дюпре, Андрье, Галль, Жеффруа, Лави, Мерленъ, Дрозъ, Дюмаре, Гатто, Тіолье.* Въ III году, Конвентъ основываетъ Кабинетъ Медалей, въ Народной Библіотекѣ.

МУЗЫКА.

Музыка часто употребляется Конвентомъ для возбужденія общаго энтузіазма и доставленія полезнаго отдохновенія народу. Въ эту эпоху совершаются большія національныя празднества. *Руже де Лиль*— La Marseillaise. *Мегюль* и *Шенье* — Chant du Départ. Любопытныя оперы революціонной эпохи. 1793-го, основаніе Національнаго Института музыки, названнаго потомъ Консерваторіей. Учрежденіемъ этого заведенія создана Французская школа. Она много заимствуетъ у Германской: всѣ ея основатели изучали великихъ Германскихъ мастеровъ: Глюка, Моцарта, Гайдна. *Госсекъ, Мегюль, Керубини; Катель, Бертенъ, Пернъ; Менгоззи, Гара, Рише, Плантадъ*—профессоры контрапункта, гармоніи и пѣнія въ Институтѣ. *Крецеръ, Левассеръ, Родъ, Бальо, Дювернуа, Делькамбръ, Вундерлихъ, Саллантенъ, Грассе, Гвененъ, Блазіусы, Гавинье, Ганебекъ*—профессоры различныхъ инструментовъ.

КОМПОЗИТОРЫ.—*Боварле-Шарпантье*, органистъ и композиторъ; изъ его произведеній знамениты: Союзъ, для втораго брака Наполеона; Возвращеніе короля Франціи.

ОПЕРЫ. —*Бертонъ. Катель*—гимнъ Славѣ; оперы: Семирамида; Баядерки; Зирфилъ; Александръ у Апеллеса; множество комическихъ оперъ; симфоніи; квартеты. *Керубини*—оперы и церковная музыка. *Николай Гишаръ*—обѣдни. *Луи Себастьянъ Лебренъ*—опера Соловей;

церковная музыка. *Лесюеръ* — Барды, Пещера, Смерть Адама; церковная музыка. *Мегюль*, ученикъ Глюка—Стратоника, Адріанъ, Ирато, Іосифъ, Эфросинія. *Паизіелло*, Итальянецъ, начальникъ капеллы при Наполеонѣ—Маркизъ Тулипано, la Frascatana, la Serva Padrona. *Спонтини* — Весталка, Фердинандъ Кортецъ. *Винтеръ* — Тамерланъ, Марія де Монтальбанъ.

комическія оперы. — *Элеръ* — Платье кавалера де Граммонъ. *Родольфъ Крейцеръ*—Павелъ и Виргинія; Лодоиска; Аристиппъ; Вавилонская принцесса. *Николо* — Турецкой врачь; *Жанно* и *Коленъ* — Чудесная лампа. *Плантадъ* — Пальма; романсы. *Персюи* — Освобожденной Іерусалимъ; Венеціанской карнавалъ; Нина; Сельское испытаніе. *Солье* — Тайна; Жокей; Вторая глава.

композиторы въ инструментальной музыкѣ. — *Фридрихъ Блазіусъ*, *Бальо*, *Бодьо*, *Картье*, *Жарновикъ*, *Плейель*.

пѣвцы. — *Гара*, *Шардини*, *Мартенъ*, *Эллевью*.

ЛУДОВИКЪ ФИЛИППЪ.

Театральное искуство имперіи продолжается въ эпоху Возобновленія; только оно перемѣнило военный характеръ на религіозной: духовенство замѣнило войска, церковныя украшенія — сломанныя пушки. Съ 1819, Жерико поколебалъ школу Давида своимъ «Разбитіемъ фрегата Медузы.» Эта картина, критикуемая съ ужаснымъ ожесточеніемъ, произвела такое сочувствіе, что театральная школа преобразовалась. Пико производитъ свою Психею, Жироде – Галатею. Это возвращеніе къ пріятному недостаточно; Энгръ, въ эту же эпоху выступаетъ противъ классической школы; будучи подражателемъ Рафаэля и Итальянцевъ XV столѣтія, онъ противупоставляетъ искуство мастеровъ христіанской Италіи подражанію искуствъ древней языческой Греціи. Потомъ, въ 1822, Делакруа, провозглашая свободу искуства, выставляетъ своего Данта и Кровопролитіе въ Сціо. Онъ становится главою новой школы, названной романтическою, по имени ея сестры, литературной романтической школы, образовавшейся подъ вліяніемъ Гете, Байрона, Валтеръ Скотта. Безмѣрное распространеніе вкуса среднихъ вѣковъ. Живопись вновь становится одностороннею, впадаетъ въ манерность; стиль сухой замѣняется изысканностью; рисунокъ падаетъ: изыскиваются только эффекты красокъ, отвратительное, ужасное. Крайности романтической школы произвели школу смѣшанную или среднюю. Ею соединенъ величественной стиль Давидовой школы, чистота рисунка безъ сухости, безъ театральныхъ положеній, съ истиною выраженія, свободою рисунка и живостью колорита романтической школы. Этотъ переворотъ замѣчается также въ архитектурѣ, ваяніи, музыкѣ и гравированіи.

ІЮЛЬСКАЯ РЕВОЛЮЦІЯ.

Эпоха перехода какъ въ политикѣ, такъ и въ искуствахъ; отсутствіе всѣхъ общихъ теорій; неслыханное смѣшеніе идей и различныхъ школъ. Искуство вѣрно отражаетъ ту религіозную, нравственную и общественную анархію, въ которую Франція погружена среди потребностей наслажденія, матеріализма, индюстріализма и эгоизма, — началъ этого «*развращеннаго общества*». Однакожъ нѣкоторые предполагаютъ новую общественную эру, въ которой искуство примѣнится, какъ наука, къ промышленности, положительному увеселенію, наученію, улучшенію и всеобщему благу. Всеобщее убѣжденіе въ идею, что Французское искуство должно имѣть національный образъ, перестать быть отвлеченностію и имѣть цѣлью примѣненіе. Власть отчасти содѣйствуетъ этимъ идеямъ, помѣстивъ во фронтонъ Пантеона Французовъ, въ *Французскомъ костюмѣ*, открывъ Версальской исторической музей, и поставивъ, на колоннѣ, статую Наполеона въ національномъ костюмѣ. Эта великодушная мысль, обратить искуство для наученія массъ, понята; потому что Версальскій музей посѣщается безчисленнымъ множествомъ особъ. Въ 1838, открытіе Испанскаго музея начинаетъ распространять любовь къ Испанскому роду. Цитлеръ является въ челѣ новой школы, образующейся подъ вліяніемъ Испаніи и школы Давида.

АРХИТЕКТУРА.

Продолженіе построекъ, начатыхъ Наполеономъ. Отсутствіе характера въ большей части памятниковъ этой эпохи. Арка de l'Etoile окончена въ 1836. Орсайской дворецъ конченъ прежде чѣмъ опредѣлили, что изъ него сдѣлаютъ: только въ 1838 предполагаютъ для него цѣль. Пантеонъ конченъ въ 1837, и дѣлается политическимъ памятникомъ, хотя и назначался быть церковью. Биржа, и церковь св. Магдалины имѣютъ почти одинакую форму. Отсутствіе всякой религіозной идеи въ зданіи церкви Лоретской Богоматери, сдѣланной по образцу будуара. Начинаютъ понимать, что Греческая архитектура не можетъ служить для религіозныхъ, гражданскихъ и общественныхъ потребностей Французовъ. Готическая архитектура, до тѣхъ поръ столь презираемая, снова возвышается. Ей стали удивляться, лишь только поняли исторію среднихъ временъ. Викторъ Гюго пробуждаетъ общее негодованіе противъ вандаловъ, разрушителей старины и реставраторовъ или охотниковъ ее передѣлывать и возобновлять по своему. Комонъ, Мериме, Вите, вспомоществуемые общимъ желаніемъ и правительствомъ, спасаютъ отъ неизбѣжнаго уничтоженія множество памятниковъ. Явленіе многихъ обществъ для сохраненія и описанія зданій старинной Франціи.

Страсть къ Готическому. Всеобщее обращеніе къ архитектурѣ среднихъ вѣковъ. Классическая архитектура преслѣдуется со всѣхъ сторонъ. Новая архитектурная школа, называемая романтическою, воздвигаетъ Palais des Beaux-Arts, прекрасное и приспособленное къ своимъ потребностямъ строеніе; ею исправлены замки въ Версальи, Нельи и церковь Сен-Дени, безъ уклоненія отъ первоначальной мысли.

Развитіе промышленной и общественной архитектуры; широкія, обсаженныя деревьями набережныя; площади и улицы расширенныя и вновь выведенныя; возобновленныя гавани, каналы, фонтаны, стоки; развитіе роскоши и удобства въ частныхъ домахъ, базарахъ, кладовыхъ, рынкахъ, висячихъ мостахъ на Ронѣ, Сенѣ и въ другихъ мѣстахъ. Рошъ-Гвіонской мостъ въ 600 футовъ; Орлеанская галлерея въ Пале Руаялѣ; тюрьмы; галлерея въ Ботаническомъ саду.

АРХИТЕКТОРЫ. КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА. — *Алавуань*—планъ фонтана Слона; памятникъ на площади Побѣдъ; Іюльской памятникъ. *Бальтаръ*, *Дебре*, *Делеспинь*, *Фонтень*, *Дежизоръ*, *Годдъ*, *Гіо*, *Гюве*, *Лакорне*, *Леба*, *Леклеръ*, *Неве*, *Персье*, *Водоже*.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ШКОЛА. — *Блюэ*, *Шатиллонъ*, *Дюбанъ*, *Лабрустъ*; послѣдніе два, начальники новой школы.

СМѢШАННАЯ ШКОЛА. — *Каллеттъ*, *Гвенепенъ*, *Гиторфъ*, *Лесюеръ*, *Ренье*, *Тексье*, *Висконти*.

ЖИВОПИСЬ.

КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА. — *Анзьо*, *Блондель*, *Каминадъ*, *Делормъ*, *Фабръ*, *Э. Фрагонаръ*, *Гарнье*, *Гранже*; *Энгръ*, глава школы; *Лафонъ*, *Моленшонъ*, *Мюларъ*, *Пико*, *Абель де Пюжо*, *Веншонъ*.—*Шарле*, *Жерико*, *Прюдонъ* и *Горасъ Верне*, открываютъ борьбу со святошествомъ и грекоманіей и основываютъ новую школу. Жерико—гибель Медузы; П. Прюдонъ —Діана, умоляющая Юпитера; Психея, похищаемая Зефирами; Преступленіе, преслѣдуемое Правосудіемъ; Спаситель.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ШКОЛА. — *Евгеній Делакруа*, глава этой школы; *Ашилль Деверіа*, *Шарле*, *Жигу*; *Альфредъ Жоанно*—Арестъ при Лудовикѣ XIII; Францискъ I и Карлъ V; Герцогиня Орлеанская; сраженія; Герцогъ Гвизъ, представляющійся Екатеринѣ Медичи; виньеты къ произведеніямъ Ламартина, Байрона, Вальтеръ Скота, Казимира Делавиня. *Тони Жоанно*, *Селестенъ Нантейль*, *Ари Шефферъ*.

СМѢШАННАЯ ШКОЛА. — *Викторъ Адамъ*, *Хло*, *Белланже*, *Леонъ Куанье*, *А. Куде*, *Куръ*, *Декень*, *Поль Деларошъ*, *Фландренъ*, *Госсъ*, *Гвеpенъ*, *Гессъ*, *Е. Лами*, *К. Ланглуа*, *Мозессъ*, *Монвуазенъ*, *Филиппото*, *Леопольдъ Роберъ*, Неапольской импровизаторъ — Собиратели

винограда; Нарциссъ и Локустъ; la Courtisane. *Синьоль*, *Штейбенъ*, *Циглеръ*.

исторической родъ.—*Ришаръ Флери*, *Ревуаль*—творцы историческаго или анеклотическаго рода.

портреты.—*Беллокъ*, *Бонифонъ*, *Шанмартенъ*, *Дюбюфъ*, *Амори Дюваль*, *Кенсонъ*, *Руильяръ*.

историческіе пейзажи. — *Теодоръ Алиньи*, *Бидо*, *Буассье*, *Эдуардъ Бертенъ*, *Викторъ Бертенъ*, *Коро*, *Ге*, *Ашилль Мишаллонъ*; *Роландъ* — битва Лапиѳовъ; видъ окрестностей Неаполя; Швейцарской водопадъ. *Ремонъ*.

пейзажи. — *Жюль Андре*, *Каба*, *Жюль Куанье*, *Даньянъ*, *Жюль Дюпре*, *Флеръ*, *Жиру*, *Гостенъ*, *Поль Гюе*, *Жоливаръ*, *Лапито*, *Марила*, *Жюстенъ Уврiе*, *Рену*, *Ватле*.

внутренности. — *Бутонъ*, *Доза*.

морскіе виды. — *Гарнре*, *Гюденъ*, *Е. Изабе*, *Е. Лепуатьенъ*, *Мозенъ*, *Таннёръ*.

de genre. — *Бомъ*, *Бьяръ*, *Луи Буланже*, *Детушъ*, *Деканъ*, *А. и Е. Деверіа*, *А. и Т. Жоанно*, *Лекамю*, *Пигаль*, *Раффе*, *Рокпланъ*, *Фанъ денъ Бергъ*.

декораціи.—*Канбонъ*, *Шнаваръ*, *Сисери*, *Дагерръ*, *Фёшеръ*, *Филатръ*, *Лашлуа*; *П. Прево* — панорамы Рима, Неаполя, Амстердама, Булоньи, Тильзита, Ваграма, Анверса, Лондона, Іерусалима, Аѳинъ.

цвѣты. — Мадамъ *Брюйеръ*, мадамъ *Девиль*, *Редуте*, *Ванде*.

животныя. — *Браскасса*, *Шазаль*, *Лозе*, *Верне*.

карикатуры. — *Шарле*, *Бурде*, *Домье*, *Филиппонъ*.

акварель. — *Клеманъ Буланже*, *Симеонъ Форъ*.

миніатюры. — *Марико*, мадамъ *де Мирбель*.

живопись на стеклѣ.—Это искуство, съ 18-го столѣтія забытое во Франціи, вновь является съ 1814. Работы, предпринятыя на Севрской мануфактурѣ, попеченіями *Броньяра*, и на стеклянномъ заводѣ Choisy le Roi, *Бонтаномъ* — увѣнчаны полнымъ успѣхомъ и доказываютъ неосновательность предразсудка, будто это искуство было потеряно. Художники: *Мортлегъ*, *Роберъ*, *Ватипелль*.

историческія ткани. — Онѣ достигаютъ своего апогея; художникъ не имѣетъ болѣе надобности въ картонахъ: онъ копируетъ картины; художники: *Лафорс*, *Дюрюи*; произведенія: жизнь Маріи Медичи, съ Рубенса; картоны Рафаэля; Разбитіе Мамелюк въ, съ Верне; св. Стефанъ, съ Мозесса; Тріумфъ Александра; Смерть Мелеагра, съ Лебрена.

ткани de la savonnerie.—при возобновленіи.—Коверъ для спальной комнаты Лудовика XVIII; въ пріемной залѣ графа д'Артуа; въ пріемной залѣ герцогини Берри; въ залѣ Мира.

ВАЯНІЕ.

КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА. — *Корто*, *Дюре*, *Гайраръ*, *Лемеръ*, *Нантейль*, *Прадье*, *Рамей*, *Рюдъ*, *Серръ*, старшій.

СМѢШАННАЯ. — *Давидъ*, глава національной школы; *Дебефъ*, *Жале*, *Птито*, *Романьези*, *Валуа*, *Фуайатье*.

РОМАНТИЧЕСКАЯ. — *Дюсеньоръ*, *Эте*, *Флаттерсъ*, *Марокелли*, *А. Муань*, *Серръ* младшій; *Трикети*, глава Готической школы.

СКУЛЬПТОРЫ DE GENRE.—*Барръ* — статуэты; *Бари*, *Фратенъ* — животныхъ; *Дьедонне* — животныхъ и статуэты; *Гонуа* — медальоны; *Дантанъ* — гротески.

ГРАВИРОВАНІЕ.

ГРАВЕРЫ ИСТОРИЧЕСКИХЪ КАРТИНЪ.— *П. Ш. Баквой*, *Бовине*, *Шатиллонъ*, *Форстеръ*, *Ложье*, *Лоранъ Анри*, *Мартине*, *К. Л. Маклье*, *Пеле*, *Урбенъ Массаръ*, *Ревейль*, *Ришомъ*, *Сиденье*, *А. П. Тардье*.

ГРАВЕРЫ ПОРТРЕТОВЪ. — *Каламатта*, *Г. Дюпонъ*, *Декводилье*, *Ленье*, *Линьонъ*, *Гопвудъ*.

ГРАВЕРЪ БАТАЛИЧЕСКИХЪ КАРТИНЪ—*Франсуа Луи Куше*.

ГРАВЕРЫ АКВАТИНТОЙ — *Дебюкуръ*, *Дагамъ Де Мартре*, *Мелль*, *Жазе*.

ГРАВЕРЪ ПЕЙЗАЖЕЙ — *Антуань Девилье*.

ГРАВЕРЫ АРХИТЕКТУРНЫХЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ—*Ревилль*, *Селлье*, *Лейнье*.

ГРАВЕРЫ ГЕОГРАФИЧЕСКИХЪ КАРТЪ.—*А. Тардье*, *Коленъ*, *Мишель*, *Шассанъ* — карты къ Путешествіямъ Дюрвиля и Дюперре. *Баррьеръ*, *Дюмортье*, *Геннекенъ*, *Бопре*, *Кардъ*, *Гакъ*, *Дандле*, *Тьерри*. Атласъ Брюе гравировали: Геннекенъ, Бопре, Кардъ, Дандле, Артю, Флаго. Атласъ Малтбрена: *Шамуанъ*. Атласъ Ансара: *Артю*, *Муази*. Атласъ Лапи: *П. Тардье*, *Ляльманъ*.

ГРАВЕРЫ МЕДАЛЕЙ.—*Барръ*, *Брене*, *Конуа*, *Деполи*, *Дебёфъ*, *Домаръ*, *Галль*, *Гайраръ*, *Мишо*, *Пти*, *Ватинель*.

ИЗОБРѢТЕНІЯ. — Діаграфъ, *Гавара*. — Гравированіе съ медалей, *Ахилла Колласа*.

ПРИМѢНЕНІЕ ГРАВИРОВАНІЯ КЪ ТИПОГРАФСКОМУ ИСКУСТВУ. — Около 1835, старинное обыкновеніе украшать книги гравюрами возобновляется; оно заимствовано отъ Англіи (Keepsakes). Съ 1836 гравированіе употребляется для обнароживанія и распространенія науки и книгъ. Для удовлетворенія огромнаго потребленія гравюръ, употребляютъ сталь и дерево, которыя позволяютъ выдавать хорошія произведенія по дешевой цѣнѣ. Это производитъ отличительную черту нашей эпохи: страсть къ изданіямъ живописныхъ: Вселеннъ, Обозрѣній, Магазиновъ, Классиковъ, Исторій, Валтеръ Скотовъ, Байрона и т. п.—

Типографское искуство соперничествуетъ въ усердіи съ гравированіемъ; типографщики: *Эвера*, *Дидо*. Изданія выпускаютъ небольшими тетрадями или ливрезонами, украшенными гравюрами. Художники, содѣйствуя этой благородной цѣли, занимаются дѣланіемъ виньетъ.

рисовальщики виньетъ.—*Тони Жоанно*, *Альфредъ Жоанно*, *Жюль Давидъ*, *Фуссро*, *Дюваль*, *Доза*, *Перно*, *Марвилль*, *Фріе*, *Раффе*, *Шефферъ*, старшій, *С. Рожье*, *Рошъ*, *Гранвиль*, *Делакруа*, *Е. Лами*, *А. Рокпланъ*, *Гюденъ*, *Шассла*, *Викторъ Адамъ*, *С. Нантейль*, *А.* и *Е. Деверіа*, *Луи Боланже*, *Е. Изабе*, *Бари*, *Годфруа Жаденъ*, *Шарле*, *Белланже*, *Деканъ*, *Травье*, *Жане Лаажъ*; *Шенаваръ*, *Фрагонаръ*, *Кавелье*, *Э. Ваттье:* encadremens.

граверы виньетъ, на деревѣ.—*Порре*, *Томсонъ*, *Шерръе*, *Андрью*, *Вестъ*, *Лелуаръ*, *Лакостъ*, *Годаръ*, *Теллье*, *Мориссе*, *Бельгаттъ*, *Швоше*, *Бревіеръ*.

на стали.—*Ревилль*, *Леметръ*, *Жуберъ*, *Пеле*, *Маркъ*, *Бертоннье*, *Модюи*, *Мартине*, *Гутьеръ*, *Ревейль*, *Гопвудъ*, *Каронъ*, *Этьу*, *Фошри*, *Рансоннетъ*, *Девилье*, *Шредеръ*, *Ніонъ*.

на мѣди.—*Форстеръ*, *Лефевръ*, *Тавернье*, *Ревейль*, *Фортье*, *Дюро*, *Пфитцеръ*.

на камнѣ—*Ру*, *Буше*.

ЛИТОГРАФІЯ.

Жоффруа Ингельманъ, въ 1816 году, вводитъ во Франціи литографію, изобрѣтенную въ Баваріи въ 1814. Примѣненіе литографіи къ пейзажамъ, архитектурѣ, портретамъ и карикатурѣ. Портреты: *Греведонъ* и *Леонъ Ноэль*. *Раффе* — военные сюжеты. *Роберъ Макэръ* —карикатуры. *Дезеннь*, рисовальщикъ виньетъ.

МУЗЫКА.

композиторы драматической музыки. — французская школа классическая. *Адріанъ Боэльдьё* — Алина; Аврора; Калифъ; la Dame blanche; Герольдъ, Цампа; le pré aux Clercs; Марія. *Онсловъ* — оперы и инструментальная музыка.

романтическая.—*Оберъ*, глава новой школы. *Адольфъ Адамъ*. *Берліозъ*, глава фантастической школы. *Гомисъ* — Бѣсъ въ Севильи; Мертвецъ; Носильщикъ; Roch le barbu; графъ Julien, большая опера (не представлена). *Монку*, *Амер. Тома*.

нѣмецкая школа. — *Мейерберъ*, *Галеви* (Французъ). *Споръ*. *Веберъ* - Оберонъ, Rotin-des-Bois; Эріанѳъ.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ШКОЛА.—*Россини. Беллини*—la Somnambula; I Capuletti; Норма; Пуритане. *Карафа. Доницетти.*

КОМПОЗИТОРЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ. ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА; КЛАССИЧЕСКАЯ. — *Бельо; Блондо; Бокса*; *Гебауеръ*; *Лафонъ*; *Мазасъ.*

РОМАНТИЧЕСКАЯ.—*Паганини* — Итальянской скрыпачь и композиторъ. *Шубертъ*, Нѣмецъ — мелодіи. *Штраусъ*, Нѣмецъ — вальсы.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ШКОЛА. — *Брюни.*

НѢМЕЦКАЯ ШКОЛА.—*Майзедеръ. Рейшъ*—Наталія, Сапфо, оперы; квинтеты для духовыхъ инструментовъ. Разсужденіе о гармоніи.

ПѢНІЕ.

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛА. — Гг-да *Шолле*, *Левассёръ*, *Нурри*, *Понтаръ*. Гг-жи *Даморо-Чинти*, *Дорюсъ*, *Фальконъ.*

ИТАЛЬЯНСКАЯ ШКОЛА.—Гг-да. *Дюпре*, *Рубини*, *Тамбурини.* Гг-жи *Бранку*, *Фодоръ*, *Гризи*, *Малибранъ*, *Паста*, *Зонтагъ.*

УЧЕНЫЕ И ПРОФЕССОРЫ. — *Кастиль-Блазъ. Шоронъ*, композиторъ и профессоръ, основываетъ школу церковной королевской музыки. *Фетисъ*, ученый. *Мензе*, въ 1836, открываетъ для простаго сословія курсы пѣнія, и счастливо образуетъ многочисленные хоры, удивительные по согласію, вѣрности и силѣ. *Пасту* — профессоръ, и авторъ методы, назначенной для упрощенія и опростонароженія преподаванія музыки. *Вильгельмъ*, въ 1819, создаетъ Орѳеонъ, общенародное музыкальное заведеніе. Въ 1833, преподаваніе пѣнія по его методѣ помѣщено законами въ числѣ предметовъ первоначальнаго обученія.

КОНЦЕРТЫ. — Общество членовъ Консерваторіи, удивительнымъ исполненіемъ произведеній великихъ мастеровъ, содѣйствуетъ къ распространенію вкуса къ музыкѣ. Оркестръ *Валентино* успѣваетъ опростонародить произведенія, съ которыми Консерваторія знакомила только высшее общество. Изобрѣтеніе *Мюзаромъ* и *Жюлльеномъ* множества различныхъ инструментовъ, употребляемыхъ единственно для произведенія эффекта, ознаменовало 1836 годъ, разрѣшившійся страшнымъ потокомъ романсовъ *Пансерона* и *Лоизы-Пюже.*

ПРИ ФИЛИППѢ I. — Коверъ въ Тронной залѣ; въ концертной; въ Сен-Клудской библіотекѣ; въ церкви Богоматери въ Парижѣ; — послѣдній изъ нихъ имѣетъ длины втрое противъ ширины и занимаетъ собой до шести сотъ семидесяти пяти квадратныхъ аршинъ.

СЕВРСКАЯ МАНУФАКТУРА.—Картина Тиціана; фрески Рафаэля; Китайской столъ; ваза, — *Парана*, для Версальи.

*

УКАЗАТЕЛЬ ГЛАВНѢЙШИХЪ ЭПОХЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ ФРАНЦІИ.

—

ВСТУПЛЕНІЕ. Романскій стиль искуства, отъ населенія Галліи Франками до начала XI столѣтія. стр. 1.

ЭПОХА ВЛАДЫЧЕСТВА ФЕОДАЛИЗМА.

XI столѣтіе. Переходъ отъ Романскаго стиля къ Готическому. 9.

ЭПОХА ГОТИЧЕСКАЯ.

Вѣкъ Филиппа Августа. XII столѣтіе. Начало Готическаго стиля въ архитектурѣ. Въ ваяніи и живописи продолженіе стиля Византійскаго. 10.

Вѣкъ святаго Людовика. XIII столѣтіе. Полное развитіе Готическаго искуства. 12.

Вѣкъ Филиппа Красиваго и Карла V. XIV столѣтіе. Ослабленіе феодальной системы. Время перехода въ искуствахъ. 15.

Вѣкъ Людовика XI. XV столѣтіе. Появленіе витаго Готическаго стиля. 17.

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНІЯ.

Францискъ I. XVI столѣтіе. Полное разрушеніе феодализма. Готическій стиль падаетъ. Подражаніе искуствамъ Грековъ и Римлянъ. Вліяніе Итальянскихъ художниковъ на искуства во Франціи. 19.

Генрихъ IV и Марія Медичи. 1600—1625. Конецъ эпохи возрожденія. Итальянской вкусъ замѣняется Фламандскимъ. Время перехода въ искуствахъ. 26.

Ришелье и Мазаринъ. 1625—1660. Возвращеніе къ рабскому подражанію древнимъ. стр. 28.

Лудовикъ XIV. Владычество парадной Лебреновой школы. Искуства клонятся къ упадку. 31.

Лудовикъ XV. 1700—1777. Полное паденіе искуства подъ вліяніемъ г-жи Помпадуръ. Уничтоженіе и обезображеніе старинныхъ памятниковъ. Преобладаніе жеманнаго, манернаго и вычурнаго стиля. 36.

Лудовикъ XVI. Возвращеніе къ подражанію Греческому искуству. Борьба школы Давида съ Академическою. 40.

Республика и Наполеонъ. Періодъ искуства Грековоинской. Характеръ его сухъ, театраленъ. 43.

Лудовикъ Филиппъ. Паденіе театральнаго искуства имперіи. Борьба рождающихся школъ съ Давидовскимъ стилемъ. 48.

Іюльская революція. Отсутствіе общихъ теорій. Неслыханное смѣшеніе всѣхъ идей и школъ. Стремленіе искуства къ народности и примѣненіе его къ образованію массъ. 49.



ФАНТАСТИЧЕСКІЙ ВКУСЪ

КИТАЙЦЕВЪ.

Извѣстно, что Китайцы высоко цѣнятъ замысловатыя формы въ издѣліяхъ и съ неимовѣрною тщательностью отдѣлываютъ мельчайшія ихъ украшенія, превозмогая своимъ трудолюбіемъ, терпѣніемъ и постоянствомъ всѣ трудности такой работы. Чтобы ознакомить со вкусомъ и искуствомъ Китайцевъ въ обработкѣ камней и въ бронзовомъ дѣлѣ, помѣщается здѣсь рисунокъ издѣлія, которое, по фантастическому вымыслу, по богатству украшеній и по художественной отдѣлкѣ, представляетъ любопытный образецъ изобрѣтательности и искуства Китайцевъ въ издѣліяхъ подобнаго рода.

Этотъ рисунокъ изображаетъ висячій цвѣтникъ въ 32 дюйма вышиною, сдѣланный изъ бронзы и разныхъ болѣе или менѣе драгоцѣнныхъ камней. Подножіе его, вышиною около 4 дюймовъ, длиною 10 дюймовъ, изъ бронзы, вычеканенной мелкими чешуйками; бока украшены, большою частью, бирюзою, частью же лазурнымъ камнемъ, въ видѣ лепестковъ, цвѣтковъ и разныхъ фантастическихъ фигуръ; бордюръ сдѣланъ алягрекомъ, который весьма употребителенъ у Китайцевъ и есть древнее начертаніе слова *ваньсуй*, означающаго «тысящелѣтіе. Верхъ подножія обнесенъ

стѣнкою съ прорѣзами, сдѣланною изъ восточнаго нефрита; по ней разставлены шестнадцать изображеній звѣриныхъ головокъ изъ бирюзы. Посреди подножія стоитъ слонъ, выдѣланный изъ цѣльнаго куска лазурнаго камня, величиною въ 5 дюймовъ, длиною 7 дюймовъ; клыки его сдѣланы изъ кохалонга; на немъ сѣдло съ полнымъ приборомъ изъ чеканной бронзы, съ привѣсками и украшеніями изъ краснаго коралла и бирюзы. Слонъ поддерживаетъ бронзовый стержень, который въ основаніи имѣетъ видъ шестисторонняго кубка, обложеннаго восточнымъ нефритомъ, съ двумя ручками, украшенными бирюзою; прочія части стержня съ выпуклостями разной величины, во многихъ мѣстахъ обложены частью лазурнымъ камнемъ, а болѣе бирюзою, которою по срединѣ стержня изображено древнимъ начертаніемъ слово *фу* (счастіе). Самый стержень вычеканенъ снизу пунктиромъ, потомъ разводами, а вверху чешуею съ изображеніями хребтовыхъ костей, и оканчивается головою дракона, государственнаго герба Китая. Изъ челюсти его выходитъ цѣпь, на которой виситъ корзинка съ цвѣтами. Цѣпь и ручка, къ которой прикрѣплена корзинка, и самая корзинка, имѣющая шестистороннюю фигуру вышиною въ 6 дюймовъ, а въ окружности 21 дюймъ, сдѣланы изъ бронзы. Корзинка убрана каменьями: ея бока состоятъ изъ восточнаго нефрита, а бордюръ, изображающій алягрекъ, и рѣшетка на немъ обложены бирюзою. Отъ дна корзинки и отъ бордюры ея опущены кисточки, снизанныя и сплетенныя изъ мелкаго краснаго коралла; къ ихъ концамъ привѣшены зерна шпинеля, числомъ 64. По срединѣ каждой кисточки прикрѣплены слова древняго начертанія — *шэу* (долголѣтіе) изъ бирюзы, а на самой цѣпи изображены лазуревымъ камнемъ слова: *да си* (великая радость).

Главная драгоцѣнность этого цвѣтника состоитъ въ украшающихъ его цвѣтахъ. Всѣ листы на ихъ стебляхъ изъ бирюзы, а листки цвѣтовъ, въ подражаніе природнымъ, изъ цвѣтныхъ камней: шпинеля, жиразолеваго опала, частію изъ сапфира, рубина, и другихъ камней, болѣе или менѣе драгоцѣнныхъ.

Здѣсь описанъ «Китайскій цвѣтникъ», находящійся въ С. Петербургѣ, въ кабинетѣ любителя Китайскихъ рѣдкостей, имѣвшаго случай, въ продолженіе двадцати лѣтъ, пріобрѣтать ихъ отъ самихъ Китайцевъ. Редакція Памятника Искуствъ обязана ему живѣйшею признательностію за дозволеніе снять рисунокъ съ этого драгоцѣннаго издѣлія. Онъ имѣетъ два такихъ цвѣтника *. Число цвѣтковъ въ нихъ простирается до 70, изъ коихъ: 10 *бѣлыхъ* изъ жиразолеваго опала, одна почка изъ крупной жемчужины; 11 *свѣтлорозовыхъ* изъ шпинеля, 7 *темнорозовыхъ*: одинъ распустившійся съ тремя лепестками изъ рубина, другой изъ трехъ шпинелей и одного рубина, и пять въ почкахъ, изъ коихъ два рубиновыхъ и три шпинелевыхъ; 3 *синихъ* цвѣтка, одинъ распустившійся съ четырьмя лепестками и два въ почкахъ, всѣ изъ сапфира; двѣ *темнозеленыя* почки, одна изъ малахита, а другая изъ прозера; одна *свѣтлосиняя*, а другая *свѣтложелтоватая* изъ аквамарина; 30 *желтыхъ* цвѣтковъ изъ янтаря и одинъ изъ аквамарина; три барбарисовыя вѣтки съ плодами изъ *краснаго коралла*.

* Эти же цвѣтники и еще двои ширмы, тоже имѣющія высокую цѣнность по вымыслу, богатству украшеній и художественной отдѣлкѣ ихъ, достались изъ конфискованныхъ вещей, принадлежавшихъ первому министру Китайскаго императора, которыя, по невозможности продать ихъ въ имперіи, привезены были на границу къ Русскимъ.

Это произведеніе Китайскаго искуства, имѣющее высокую цѣнность по своему внутреннему достоинству и по изящной работѣ, даетъ понятіе о родѣ комнатныхъ убранствъ, какія можно встрѣтить во внутреннихъ отдѣленіяхъ дворца, у принцевъ крови и знатнѣйшихъ вельможъ. Оно не только замѣчательно своею оригинальностью, какъ самобытное Китайское произведеніе, но и любопытно въ отношеніи искуства какъ образецъ художественной изобрѣтательности Китайцевъ, показывающій притомъ, съ какимъ удивительнымъ трудолюбіемъ и терпѣніемъ они умѣютъ превозмогать всѣ трудности обработки крѣпчайшихъ камней и сколь искусно пользуются этими красивыми произведеніями природы, чтобы удовлетворить своимъ понятіямъ объ изящномъ и требованіямъ своего прихотливаго вкуса. Такой родъ комнатнаго украшенія замѣчателенъ еще тѣмъ, что въ своемъ маломъ объемѣ соединяя столько цвѣтовъ изъ дорогихъ камней, знакомитъ съ многими драгоцѣнными произведеніями Китая. Однимъ словомъ, эти искуственные цвѣтники, украшенные цвѣтами, не гибнущими отъ времени, всегда сохраняющими свою форму и блистающими свѣжестью своихъ красокъ, представляютъ единственное въ своемъ родѣ сокровище, какое можно найти только въ Китаѣ.

Фантастическій, причудливый вкусъ Китайцевъ, столь рѣзко проявляющійся въ подобныхъ роскошныхъ произведеніяхъ, отражается и во всемъ, принадлежащемъ къ обыкновеннымъ потребностямъ скромнаго, домашняго быта. Замысловатость формъ сроднилась съ характеромъ этого народа, перешла въ его житейскія связи и въ государственное устройство, наложила свой отпечатокъ на его письмена

и литературу; однимъ словомъ, достигла высшей степени утонченности, разнообразія и прихотливости.

Какъ любопытный примѣръ затѣйливыхъ формъ, въ которыя облекаютъ Китайцы не только вещественные предметы, но и самое изъявленіе своихъ мыслей и чувствованій, помѣщается здѣсь переводъ съ Китайской «благодарственной грамоты», поднесенной въ мартѣ 1831 года Русскому медику Войцеховскому отъ юнаго Цюанъ-Чана, члена нынѣ царствующей династіи въ Китаѣ. Эта грамота написана на лучшей бумагѣ, усѣянной золотыми цвѣточками и звѣздочками; длина ея, съ шелковой оклейкой 4¾ арш., ширина 1⅓ аршина, а самый листъ, на которомъ изображены начертанія, имѣетъ длины 2⅓ аршина, ширины 18 вершковъ.

Благодарственная грамота Цюанъ-Чана Русскому медику Войцеховскому.

Переводъ съ Китайскаго.

Россія есть государство, извѣстное въ древности подъ именемъ государства «Динъ-линъ».

Въ царствованіе премудраго и премилосердаго нашего государя Кансія, начали посылать оттуда студентовъ для изученія языковъ, а нашимъ правительствомъ выстроенъ для нихъ казенный домъ; изъ этого видѣть можно особенное покровительство, оказываемое миссіи нашимъ Дворомъ. Она перемѣняется чрезъ каждыя десять лѣтъ. Сіи гости отдаленнѣйшихъ странъ пользуются здѣсь всѣмъ уваженіемъ и внимательностью.

Въ числѣ нынѣшнихъ миссіонеровъ, ученый мужъ Войцеховскій показалъ себя искуснѣйшимъ медикомъ, въ глубокихъ свѣдѣніяхъ котораго даже издревле прославленные наши врачи, отцы медицины Китая, Юй-фу и Банъцю, едва ли предъ нимъ возьмутъ первенство. Въ 1829 году, я жестоко заболѣлъ скарлатиномъ, и, съ помощію нашихъ врачей, начиналъ уже выздоравливать отъ этой болѣзни, но, сверхъ ожиданія, ядъ ея, усилившись, устремился къ ушнымъ железамъ и произвелъ около нихъ отвердѣлость, и тѣмъ причинилъ такое сильное стѣсненіе въ горлѣ, что не только твердая пища, но даже вода едва могла быть пропускаема. Къ излеченію употребляемы были всѣ средства отличныхъ нашихъ врачей; но оказались вовсе недѣйствительными, и я былъ уже при послѣднихъ часахъ разлуки съ жизнью. Такая крайность заставила прибѣгнуть къ г. Войцеховскому, который, съ перваго раза познавъ свойство моей болѣзни, въ немногіе дни и безъ дальнѣйшихъ затрудненій выпользовалъ меня совершенно. Такой его подвигъ, преисполнивъ меня чувствительнѣйшею благодарностью, побудилъ воздвигнуть ему памятникъ въ вѣчное прославленіе его имени. Теперь, сей отличный мужъ, успѣшно совершивъ поприще своего ученія, возвращается въ свое отечество. Навсегда сохраняя въ своей памяти это счастливое для меня событіе, даровавшее мнѣ жизнь во второй разъ, я не могу не изъявить моего сердечнаго сожалѣнія о скорой разлукѣ моей съ нимъ.

Все это побудило меня написать слѣдующія четыре строфы слабыхъ моихъ стиховъ, которыми я старался выразить мои чувствованія и еще несозрѣлыя мои понятія:

«Одинъ изъ Россійскихъ гостей въ Пекинѣ, въ нашей столицѣ, болѣе десяти лѣтъ съ особенною ревностью зани-

мавшійся науками, возвращается въ свое отечество, чрезъ которое и наша Китайская ученость достигнетъ отдаленнѣйшихъ краевъ свѣта.

«Вы, господинъ, безъ сомнѣнія, и въ прежнія времена были уже искуснѣйшимъ врачемъ, какъ видимъ изъ опытовъ, что однимъ прикосновеніемъ перстовъ своихъ, вы исцѣляете смертельные недуги. Разительнымъ доказательствомъ служитъ тому моя болѣзнь, удручавшая меня около года и вами искорененная въ самое короткое время. Я терзаюсь стыдомъ, не находя средства достойно возблагодарить васъ.

«Весеннее нѣжное прикосновеніе воздуха, живительная теплота солнца, ясность погоды, все и всѣхъ приводятъ въ восхищеніе. Но я, напротивъ, слыша отъ васъ о приближающейся разлукѣ съ вами и видя ваши путевыя приготовленія, начинаю сердечно скучать.

«По душевной моей къ вамъ признательности, какія я ни выдумывалъ средства къ удержанію васъ здѣсь, но онѣ всѣ остаются безуспѣшными. И такъ, провожая васъ, мнѣ остается только обратиться съ моленіемъ къ Небу, чтобы представился счастливый случай, опять встрѣтить и обнять васъ въ предмѣстіи нашей столицы.»

Столь лестная «Благодарственная грамота» Русскому медику, есть замѣчательное явленіе, по самому событію, которое служило поводомъ къ такому торжественному изъявленію признательности. Эта грамота является въ первый разъ въ Русскомъ переводѣ; она сообщена редакціи Памятника Искуствъ П. Ф. Галяховскимъ.

ВАЗА.

Фарфоръ.

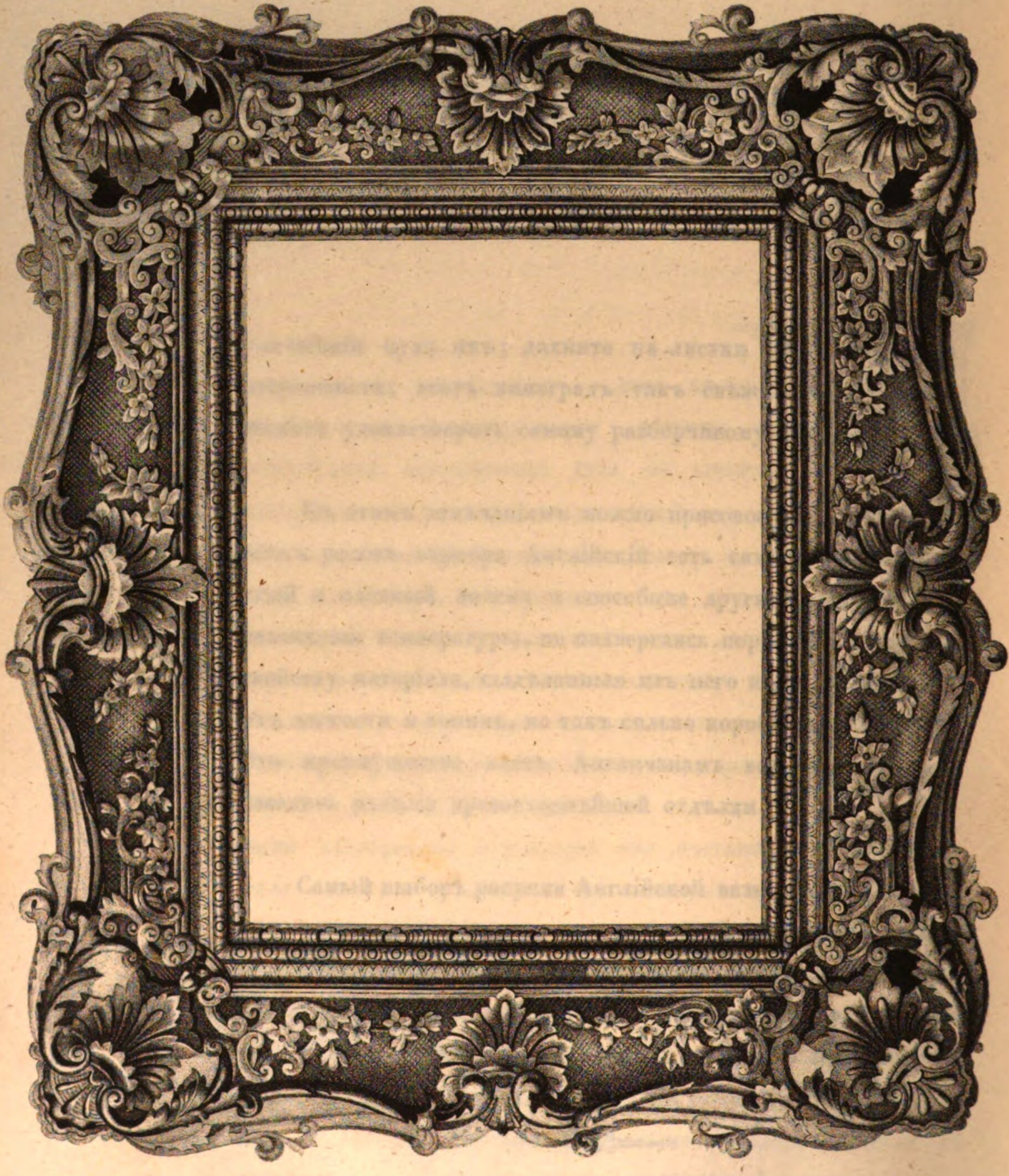
Фарфоровая ваза, — уменьшенная на прилагаемомъ рисункѣ, втрое противъ настоящей ея величины — есть произведеніе Англійскихъ мануфактуръ, особенно славящихся нынѣ издѣліями этаго рода, не только въ отношеніи къ прочности, но и въ отношеніи къ отдѣлкѣ. Это признаютъ даже Французы, которые, какъ извѣстно, не охотно уступаютъ, въ мануфактурной промышленности, пальму первенства другимъ націямъ; доказательствомъ можетъ служить отзывъ объ Англійскихъ фарфоровыхъ издѣліяхъ, журнала Exposition:

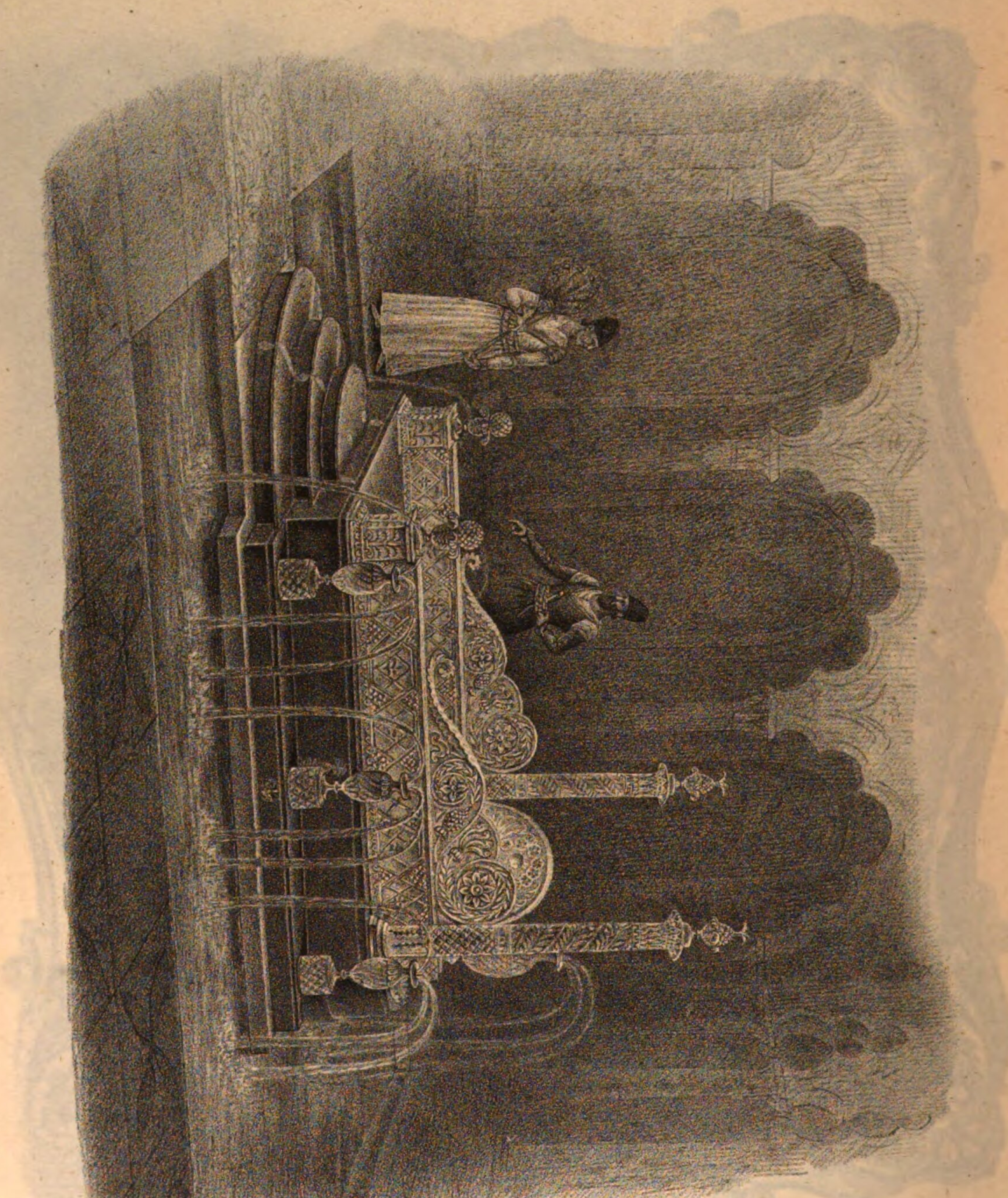
«Должно сознаться, что Англійскія фарфоровыя издѣлія, въ отношеніи къ изяществу и тонкости отдѣлки, далеко превосходятъ наши отечественныя, фарфоровыя вазы; ихъ канделабры, столовые часы, и проч., отличаются такимъ вкусомъ въ украшеніяхъ и такою отчетливостію въ выполненіи малѣйшихъ подробностей, что кажется, созданы какимъ-то волшебствомъ. Посмотрите, напримѣръ, на эту вазу: съ какимъ неподражаемымъ искуствомъ сдѣланы на ней цвѣты и плоды! вглядитесь въ эти ягоды — вы замѣтите

тончайшій пухъ ихъ; дохните на листки этой розы — она затрепещетъ; этотъ виноградъ такъ свѣжъ, что кажется можетъ удовлетворить самому разборчивому вкусу!......»

Къ этимъ замѣчаніямъ можно присовокупить, что изъ всѣхъ родовъ фарфора Англійскій есть самый мелкозернистый и плотный, почему и способнѣе другихъ выдерживать различныя температуры, не подвергаясь порчѣ; по этому же свойству матеріяла, выдѣланныя изъ него издѣлія, при всей ихъ легкости и тонинѣ, не такъ сильно коробятся въ обжигѣ. Это преимущество даетъ Англичанамъ возможность производить издѣлія превосходнѣйшей отдѣлки.

Самый выборъ рисунка Англійской вазы, Французскимъ журналомъ, замѣчателенъ, какъ выраженіе современныхъ понятій объ изящномъ и какъ доказательство согласія современнаго вкуса двухъ націй, столь различныхъ по характеру и всегда соперничествующихъ на поприщѣ промышленности.





ДИВАНЪ

хрустальный.

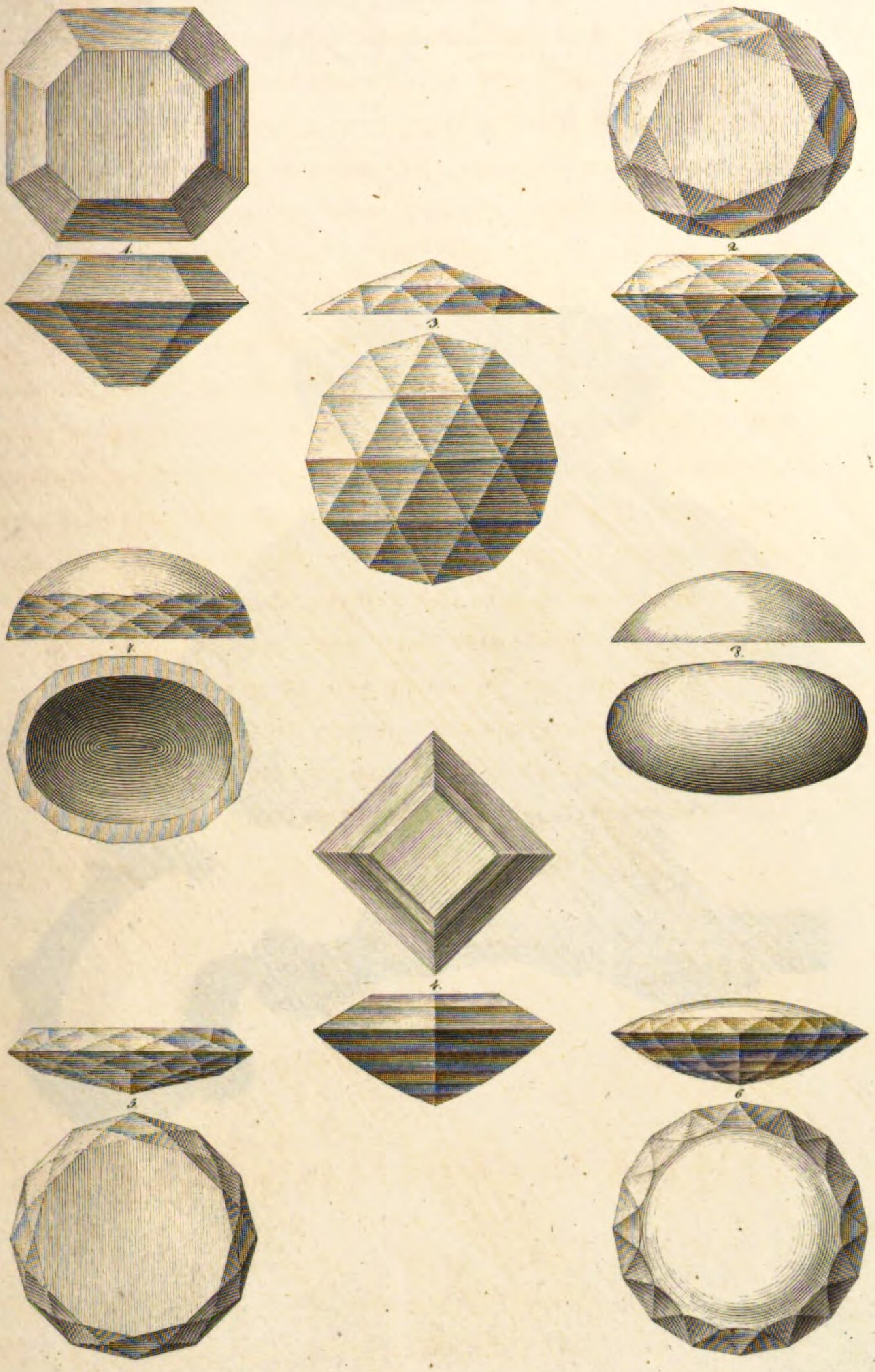
Хрустальный диванъ, котораго изображеніе здѣсь прилагается, былъ посланъ отъ Русскаго Двора въ подарокъ Персидскому шаху, въ 1824 году. Онъ произведенъ на С. Петербургскомъ Императорскомъ Стеклянномъ заводѣ, и принадлежитъ, какъ по особенности назначенія, такъ по своей величинѣ и по красотѣ отдѣлки, къ числу наиболѣе замѣчательныхъ издѣлій этого рода.

Нижняя часть хрустальнаго дивана обложена досками изъ голубаго непрозрачнаго стекла и покрыта цѣльною доскою такого же цвѣта, а соединеніе досокъ перевязано серебряными полосами и розетами. Верхняя же его часть и семь водометныхъ вазъ сдѣланы изъ безцвѣтнаго граненаго стекла; капители колоннъ украшены рѣзьбой по голубому грунту. Длина дивана, при основаніи, около пяти аршинъ; ширина три аршина. Работа произведена по рисунку художника И. А. Иванова, и стоила, съ серебряною оправою и желѣзнымъ каркасомъ или внутреннимъ скрѣпленіемъ, до пятидесяти тысячъ рублей ассигнаціями.

Диванъ этотъ помѣщенъ во внутренности шахскаго дворца, на небольшомъ открытомъ дворѣ, среди бассейна, и служилъ въ жаркое лѣтнее время для послѣполуденнаго отдохновенія или кейфа.






1.
2.
3.
7.
8.
4.
5.
6.

ДРАГОЦѢННЫЕ КАМНИ

въ ювелирномъ отношеніи.

Драгоцѣнные камни предпочитаются всякимъ другимъ украшеніямъ и это преимущество ихъ столь естественно, что въ теченіе многихъ вѣковъ и у всѣхъ народовъ никогда не могло быть побѣждено своенравною модою. Въ древнія времена приписывались драгоцѣннымъ камнямъ чудотворныя свойства: полагали, что они предохраняютъ отъ уязвленія гадовъ и отъ разныхъ недуговъ, одаряютъ силою краснорѣчія, помогаютъ въ битвѣ одержанію побѣды, покоряютъ власть, внушаютъ привязанность въ любви и т. п. На востокѣ, подобныя вѣрованія сохранились и до нынѣ; но въ Европѣ, талисманы уже давно потеряли свою чудесную силу и въ драгоцѣнныхъ камняхъ не признается болѣе никакого другаго достоинства, кромѣ того, которымъ дѣйствительно ихъ одарила природа. Различныя степени красоты цвѣта и блеска, твердости и величины драгоцѣнныхъ камней опредѣляютъ относительную ихъ цѣнность, а искуственная обдѣлка ихъ граненіемъ и шлифовкою даетъ имъ разнообразныя формы, соотвѣтственно природнымъ свойствамъ камня, чтобы, сколько возможно, отвратить его недостатки и возвысить достоинство его цвѣта и блеска.

Для гранения всѣхъ драгоцѣнныхъ камней служитъ алмазъ какъ твердѣйшее тѣло, а по превосходному блеску и правильной формѣ своей принимается образцемъ для обдѣлки ихъ на ювелирныя издѣлія.

ШЛИФОВКА ДРАГОЦѢННЫХЪ КАМНЕЙ.

Алмазная.

Одинакая или *Голландская* шлифовка основана на естественной формѣ восьмигранныхъ алмазовъ, коихъ углы и ребра нѣсколько округлились отъ тренія въ pескѣ проточныхъ водъ, гдѣ обыкновенно находятъ алмазы одиночными зернами. Эта шлифовка названа Голландскою отъ того, что Голландцы первые начали шлифовать округленные углы и ребра восьмиграннаго алмаза въ мелкія плоскія грани, такъ какъ прямыя плоскости даютъ болѣе блеска, а игривость цвѣтовъ увеличивается при большемъ количествѣ граней. Ошлифованный такимъ образомъ алмазъ бываетъ восемнадцатигранный, коего форма изображена на рисункѣ, въ фигурѣ I. Онъ уподобляется двумъ усѣченнымъ восьмиграннымъ пирамидамъ, которыя соединены вмѣстѣ своими основаніями и у которыхъ четыре противолежащія грани взаимно равны; но гораздо менѣе остальныхъ, не всегда равныхъ между собою граней. Одна изъ пирамидъ всегда бываетъ остроконечнѣе и почитается нижнею; другая верхняя разложистѣе, т. е. площе и сѣченная площадка у ней обширнѣе.

Двойная или *Англійская* шлифовка, введенная Англичанами, принята сообразно многогранной формѣ алмазныхъ зеренъ. Эта шлифовка предпочитается первой, потому что имѣетъ болѣе граней, увеличивающихъ блескъ и игру камня. Алмазъ съ двойною гранью изображенъ на рисункѣ въ фигурѣ 2. Нижняя часть его обдѣлана не пирамидально, а

многогранникомъ, котораго грани имѣютъ центральное направленіе; послѣднія изъ нихъ сходятся къ срединѣ въ одну остроконечную точку, иногда не много ссѣченную. Площадка въ вѐрхней части по срединѣ бываетъ несравненно болѣе всѣхъ другихъ плоскостей, которыя ее окружаютъ.

Представленныя на рисункѣ формы Голландской и Англійской грани изображаютъ величину бриліянта «*Регента*», знаменитаго въ Европѣ по своей правильной формѣ и красотѣ *. Онъ толще четвертою долею противъ фигуры № 2; на рисункѣ же показанъ размѣръ толщины, признаваемый самымъ пропорціональнымъ въ отношеніи длины и ширины всего камня, такъ какъ опытомъ дознано, что при меньшей толщинѣ камень не будетъ имѣть столь большаго и густаго блеска, отъ чего и цѣнится ниже, а при большей толщинѣ, хотя блескъ увеличивается, за то несоразмѣрно оному возвышается цѣнность камня.

Въ граненомъ алмазѣ или бриліянтѣ верхняя часть называется *Павильономъ* или *Коронкою*, а нижняя *Куласою* или *Пяткою*. Въ коронкѣ замѣчательны: средняя площадка, называемая *Столикомъ* и вокругъ нее лежащія грани, называемыя *Кружевомъ*. Всѣ эти части должны находиться въ слѣдующей пропорціи между собою, почитаемой самою выгоднѣйшею для возвышенія красоты камня:

1. Высота бриліянта должна составлять половину поперечника его объема.

2. Высота коронки должна быть въ третью долю высоты всего бриліянта, а пятка должна быть вдвое выше коронки.

3. Столикъ полагается величиною отъ ¼ до ⅔ объема всего бриліянта.

4. Кружевная грань, огибающая столикъ, должна занимать отъ ¼ до ⅓ объема всего бриліянта.

* Этотъ бриліянтъ, при ширинѣ въ одну сторону тринадцать, а въ другую тринадцать съ половиною линій, сдѣланъ толщиною въ девять линій (*было бы достаточно семи линій*).

Остроконечіе пятки должно быть противъ самаго центра столика, потому что мелкая нижняя грань, отражаясь въ верхней большой грани, лежащей по срединѣ, придаетъ ей болѣе разноцвѣтно-игривыхъ отблесковъ, и тѣмъ увеличиваетъ блескъ и цѣнность бриліянта.

Средняя грань (столикъ) на верхней части бриліянта дѣлается шести, восьми, двѣнадцати и многосторонняя; форма бываетъ разнообразна смотря по камню; но правильная предпочитается.

Бриліянтъ съ четырехстороннею среднею гранью называется *Тафельштейномъ*; форма коронки его есть четыреугольникъ съ фацетованными краями одинакими или двойными, а пятка представляетъ четыреугольную простую пирамидку.

5. *Роза* есть общее названіе граненаго алмаза, коего нижняя сторона представляетъ прямую плоскость, а верхняя выпуклогранную поверхность. Такимъ образомъ гранятся плоскіе и однобокіе алмазы, расколовшіеся или разсѣченные, по причинѣ тусклаго пера или пятна, и даже малѣйшіе алмазные осколки.

Розы бываютъ троякой грани: *одинакія*, *двойныя* и *бриліянтогранныя*. Розы одинакой или простой грани шлифуются въ видѣ трехъ, четырехъ, пяти и шестигранной пирамидки, (фигуры I, II, III и IV). Розы двойной грани имѣютъ видъ сферическаго сегмента, у котораго выпуклая поверхность вся въ граняхъ (фигура 3). Розы бриліянтогранныя обдѣлываются подобно коронкѣ двойнаго или одинакаго бриліянта (фигуры 2 и 1). Ихъ называютъ также *портретными бриліянтами*. Если столикъ обширенъ, а кружевная грань узка, подобно коронкѣ въ фигурѣ 5, то пятка дѣлается многогранная, дабы мелкая нижняя часть

ея придавала болѣе игры столику и тѣмъ увеличивала его блескъ.

Ленточная.

Основаніемъ ленточной грани приняты кристаллизаціи, въ которыхъ всѣ грани расположены уступами или лентами поперегъ пирамидальной или призматической поверхности. Грань этаго рода употребляется наиболѣе въ шлифовкѣ топазовъ, изумрудовъ и яхонтовъ. Относительная пропорція частей наблюдается таже самая, какая принята для бриліянта. Коронка дѣлается четырехъ, шести, восьми, двѣнадцати и многогранная. Столикъ бываетъ окруженъ фацетами въ одинъ, два, иногда въ три ряда, а пятка, вся пирамидальной формы, шлифуется фацетами (какъ означено на фигурѣ 4) или на нижней части фигуры 6, у которой коронка имѣетъ выпуклую поверхность съ зубчатою вокругъ гранью. Послѣдняя шлифовка употребляется только для изумрудовъ и сапфировъ, изрѣдко для рубиновъ.

Гладко-выпуклая.

Обдѣлка этаго рода состоитъ въ сглаженіи только возвышенныхъ частей камня, чтобы дать ему совершенно ровную и лоснящуюся поверхность.

Изъ всѣхъ формъ ея полусферическая и полуэлипсическая (фигура 8) признаются лучшими; но предпочтительнѣе та, которая болѣе приближается къ совершенно круглой. Эта шлифовка употребительна преимущественно для бирюзы. Подобнымъ же образомъ обдѣлываютъ и гранатъ, съ тою разницею, что на нижней плоской сторонѣ его выдѣлывается углубленіе, отъ чего камень представляетъ видъ опрокинутой чашки: это дѣлается для того, чтобы нѣсколько облегчить густоту цвѣта граната, придать ему болѣе нѣжности

и игривости. Весьма часто употребляется кружевная грань на краяхъ камня, подобная изображенной въ фигурѣ 7, или какъ на коронкѣ въ фигурѣ 6.

Остиндская.

Грани, употребляемыя Индѣйцами, уклоняются отъ общепринятаго гранѣнія въ Европѣ, по своему разнообразному, фантастическому, расположенію и превосходятъ Европейскія своимъ блескомъ.

Остиндскіе бриліянты встрѣчаются въ видѣ грушекъ, боченочковъ, пирамидокъ и проч. съ дырочками, просверленными въ ушкѣ, выдѣланномъ въ самомъ бриліянтѣ, для подвѣшиванія, безъ оправы.

Индѣйцы гранятъ бриліянты сообразно формѣ сыраго алмаза, чтобы сохранить вѣсъ его и увеличиваютъ число граней, чтобы лучше скрыть недостатки камня, которые дѣйствительно трудно усмотрѣть по мелкости граней и блеску отъ превосходной ихъ шлифовки.

Различные рода шлифовки употребляются смотря по величинѣ, достоинству и недостаткамъ камня, и сообразно употребленію, для котораго онъ назначается. Выборъ того или другаго рода обдѣлки опредѣляется художническимъ искуствомъ ювелира и самое расположеніе камней въ діадемахъ, ожерельяхъ и подобныхъ уборахъ требуетъ изящнаго вкуса, который укажетъ въ какихъ случаяхъ и какого рода обдѣлку нужно употребить, чтобы возвысить цвѣтъ, блескъ и игру камня, или скрыть, если возможно, какіе нибудь недостатки, могущіе вредить его достоинству. Всѣ эти условія столь разнообразны, что ихъ невозможно подвести подъ общія правила.

До какой степени граненіе и шлифовка могутъ возвысить цѣнность камня замѣчательно наиболѣе въ алмазахъ:

искусно ограненный и превосходно вышлифованный алмазъ цѣнится иногда втрое дороже сыраго или необдѣланнаго; напримѣръ: въ послѣдніе годы сырые алмазы (или дички, какъ ихъ называютъ гранильщики), годные къ шлифовкѣ, вѣсомъ менѣе карата, продавались отъ 15 до 20 руб. сер. за каратъ, а шлифованные, т. е. бриліянты, отъ 20 до 60 руб. сер. за каратъ, розы отъ 20 и 50 до 100 и даже до 150 руб. сер. за каратъ.

Граненіе и шлифовка, возвышая достоинство камня, руководствуютъ и въ разцѣнкѣ его, потому что всегда принимается въ соображеніе какое достоинство можетъ онъ имѣть, будучи огранепъ, отшлифованъ и обдѣланъ, смотря по его назначенію. Всякая мутность въ камнѣ, каждый пузырекъ, каждое пятно или перо, каждая царапина или трещина убавляютъ его цѣну. Чѣмъ болѣе уклоняется его форма отъ правильной или чѣмъ менѣе разложистъ камень въ сравненіи съ другимъ, при равномъ съ нимъ вѣсѣ, тѣмъ ниже онъ цѣнится; но чистота воды, нѣжность и яркость цвѣта увеличиваютъ цѣнность камня даже при меньшемъ каратномъ вѣсѣ.

Алмазъ и *яхонтъ* почитаются первокласными ювелирными камнями, по ихъ превосходной твердости, необыкновенному блеску, неизмѣняемой яркости цвѣта и совершенной прозрачности. *Изумрудъ*, *Гіацинтъ* или *Цырконъ*, *Топазъ* и *Гранатъ*, хотя уступаютъ имъ въ блескѣ, яркости и игривости цвѣтовъ, признаются однако благородными или второкласными ювелирными камнями; къ этому же разряду принадлежатъ *Бирюза*, *Опалъ* и *Жемчугъ*. Всѣ другіе камни, причисляемые къ драгоцѣннымъ, по ихъ употребленію на ювелирныя издѣлія, считаются простыми ювелирными камнями; къ нимъ относятся также *Кораллы* и *Янтарь*.

Промышленность ювелирными камнями въ Россіи должна быть весьма значительна, судя по возрастающему ихъ употребленію и привозу изъ за границы, который въ по-

слѣднія десять лѣтъ увеличился на сумму отъ 400,000 до 1.300,000 руб. сер. Въ самой Россіи найдены алмазы, изумруды, топазы, цырконы, гранаты, опалы; но исключая топазовъ или Сибирскихъ тяжеловѣсовъ, которые довольно обыкновенны, прочіе попадаются рѣдко или въ маломъ количествѣ; напротивъ того, многіе простые ювелирные камни находятся даже въ изобиліи, напримѣръ: аквамарины, аметисты, малахиты, сердолики, халцедоны, агаты, яшмы, турмалины и т. п.

Съ умноженіемъ роскоши естественно распространяется и въ Россіи употребленіе драгоцѣнныхъ камней на разнообразнѣйшія убранства, для коихъ искуство создаетъ прихотливыя формы сообразно требованіямъ современнаго вкуса, испытывающія въ свою очередь непостоянства и превратности моды; но драгоцѣнные камни, какъ изящныя, неподражаемыя произведенія природы, всегда сохраняютъ свою самостоятельную цѣнность и представляютъ капиталы, коихъ достоинство заключается въ нихъ самихъ, противостоитъ дѣйствію времени и не подвержено случайнымъ перемѣнамъ.

Въ этомъ отношеніи для многихъ можетъ быть любопытно ознакомиться ближе съ столь замѣчательными произведеніями, узнать ихъ отличительные признаки, въ какихъ мѣстахъ и какого качества находятся драгоцѣнные камни и получить понятіе объ ихъ употребленіи. — Предѣлы этой статьи позволяютъ только изложить здѣсь необходимѣйшія въ общемъ быту свѣдѣнія о разныхъ родахъ драгоцѣнныхъ камней; но желающіе подробнѣе ознакомиться съ ними въ промышленномъ и коммерческомъ отношеніяхъ могутъ обратиться къ «Библіотекѣ Хозяйственныхъ и Коммерческихъ Знаній» *.

* См. статьи: «Алмазъ и «Драгоцѣнные камни», откуда большею частью почерпнуты сообщаемыя здѣсь свѣдѣнія объ употребительнѣйшихъ ювелирныхъ камняхъ.

ПЕРВОКЛАСНЫЕ ЮВЕЛИРНЫЕ КАМНИ.

АЛМАЗЪ.

Алмазъ, по своему блеску и твердости, почитается драгоцѣннѣйшимъ камнемъ, а при совершенной чистотѣ и прозрачности цѣнится выше всѣхъ донынѣ извѣстныхъ ископаемыхъ веществъ. До сихъ поръ не открыты мѣста первобытнаго образованія алмаза, подобныя мѣсторожденіямъ другихъ минераловъ, находимыхъ на поверхности земли или въ ея нѣдрахъ. Онъ попадается одиночными зернами, большою частью въ пескахъ и желѣзистыхъ кремнисто-глинянныхъ глыбахъ или въ пластахъ самой глины, суглинка и супеска, иногда также и въ намывной землѣ рѣчнаго русла.

Зерна алмазныя бываютъ двоякаго вида: составленныя изъ треугольныхъ плоскостей, четырехъ, восьми и многогранныя (см. рисунокъ № I, II и IV), или же изъ четыреугольныхъ плоскостей, 6, 12 и многогранныя (см. рисунокъ № VI и X). Алмазъ, по наружному виду, кажется сплошною, одновеществениою массою; но естественный составъ его есть слоистый, по направленію плоскостей его граней. Посредствомъ постепеннаго отдѣленія его слоевъ дознано, что первообразная форма алмаза есть правильный восьмигранникъ, у котораго всѣ оси равны между собою.

Алмазъ, не смотря на свою значительную плотность и твердость, отъ удара и даже собственнаго паденія на твердое тѣло, ломается; изломъ его раковистый. Алмазъ тяжелѣ воды въ 3½ раза. Треніемъ онъ электризуется подобно прочимъ драгоцѣннымъ камнямъ. Отъ продолжительнаго солнечнаго на него сіянія, алмазъ становится фосфорическимъ, т. е. свѣтитъ въ темнотѣ; отъ ѣдкихъ кислотъ и щелочей не измѣняется. Алмазы, слегка цвѣтные, въ огнѣ при первомъ ихъ прокаленіи, дѣлаются безцвѣтными. Ювелиры

употребляютъ это средство только въ отношеніи мелкихъ алмазовъ, но не осмѣливаются примѣнить его къ крупнымъ, потому что отъ продолжительнаго жара поверхность алмаза становится тускловатою, потомъ покрывается твердою сѣрою корою и совершенно теряетъ свой наружный блескъ; однако внутреннія достоинства камня сохраняются и шлифовка возвращаетъ ему прежній наружный блескъ, какъ случалось съ алмазами, которые были находимы въ пеплѣ, послѣ пожаровъ. Но если подвергнуть алмазъ дѣйствію сильнѣйшаго и продолжительнаго или химически усиленнаго жара, то онъ весь сгоритъ, обратившись въ углекислый газъ; по этому свойству заключаютъ, что онъ есть чистѣйшій углеродъ, вещество простое, а не сложное; но еще неизвѣстно, отъ чего происходятъ разные цвѣта, замѣчаемые въ нѣкоторыхъ алмазахъ, иногда черныя пятна, иногда облачная внутренняя ихъ тускловатость.

Алмазъ, будучи драгоцѣннѣйшимъ и блестящимъ камнемъ, служитъ для украшенія разныхъ галантерейныхъ и дорогихъ вещей, одежды, убранства и проч.; сверхъ того, какъ твердѣйшее въ мірѣ тѣло, онъ употребляется для часовъ на вставку гнѣздъ, въ коихъ утверждаются концы осей быстродвижущихся колесъ; алмазъ также вставляютъ въ рѣзцы, коими обрѣзываютъ зеркальныя и простыя стекла. Для рѣзьбы, гранёнія и шлифовки всѣхъ твердѣйшихъ драгоцѣнныхъ камней, служитъ алмазный порошокъ *; также посредствомъ его просверливаютъ въ нихъ дырочки и выдѣлываютъ разныя углубленія и вырѣзки. Въ новѣйшее время начали употреблять алмазы для гравированія на стали и недавно также было испытано вышлифовывать изъ него чечевицеобразныя стекла для микроскоповъ.

* Въ порошокъ обыкновенно обращаютъ сырые алмазы сѣраго или темнаго цвѣта; но вообще думаютъ, хотя безъ особенныхъ доказательствъ, что порошокъ изъ черныхъ алмазовъ тверже, можетъ быть и потому, что бѣлый алмазный порошокъ встрѣчается въ продажѣ не изъ однихъ алмазовъ, а съ примѣсью топаза или кварца.

Въ ювелирномъ дѣлѣ лучшими почитаются тѣ алмазы, которые не имѣютъ никакихъ пятенъ, пузырьковъ, слоевъ (перьевъ), совершенно безцвѣтны и прозрачны какъ чистѣйшая вода. Вообще цвѣтность и прозрачность алмаза называются *водою*. Зеленой чистой воды алмазы бываютъ нѣжнаго свѣтлозеленаго цвѣта и по своей рѣдкости цѣнятся высоко, равно какъ алмазы чистой розовой и голубой воды. Алмазы бываютъ также цвѣта желтаго, синяго, сѣраго, бураго, темнаго, едва просвѣчивающаго и другихъ тускловатыхъ цвѣтовъ; такіе цѣнятся гораздо дешевле, потому что не имѣютъ сильнаго игриво-разноцвѣтнаго отблеска, свойственнаго первымъ, въ особенности безцвѣтнымъ.

Алмазъ отличается отъ прочихъ подобныхъ ему и поддѣльныхъ камней слѣдующими признаками:

1) Густотою блеска, 2) превосходнѣйшею степенью твердости, 3) проявленіемъ свѣта въ темнотѣ отъ значительнаго тренія и 4) холоднымъ свойствомъ: если подержать въ теплой рукѣ алмазъ и какой либо камень или стекло и потомъ приложить къ нимъ языкъ (какъ самую чувствительную часть нашего тѣла), то окажется, что алмазъ холоднѣе другихъ.

Крупные алмазы весьма рѣдки; самымъ большимъ считается въ Европѣ алмазъ въ 194¾ карата *, находящійся у Россійскаго Императора. Алмазы съ обыкновенный орѣхъ также довольно рѣдки; но величиною съ горошину, которыхъ вѣсъ можно полагать около карата, попадаются довольно часто. Чѣмъ алмазы мельче, тѣмъ въ большемъ изобиліи находятся; они бываютъ величиною даже съ маковое зерно и такихъ алмазовъ полагается отъ 800 до 1,000 штукъ на одинъ каратъ.

* 100 каратовъ = 462 Русскимъ долямъ, 1,994¾ карата = Русскому фунту или золотникъ = 20⅞ каратамъ.

Первые пріиски алмазовъ сдѣлались извѣстны въ Остиндіи, въ Голкондскомъ и Визапурскомъ владѣніяхъ. Алмазы попадаются здѣсь довольно часто вѣсомъ отъ 10 до 40 каратовъ. Алмазъ Великаго Могола въ 279¾ карата найденъ въ Кулюрѣ; а въ Портеальской копи близь устья рѣки Кисеры, у подошвы Гатскихъ горъ, найденъ алмазъ въ 136⅞ карата, принадлежащій нынѣ Королю Французскому.

На островѣ Борнео алмазы добываются, большою частію, вѣсомъ отъ 4 до 24 каратовъ, иногда попадаются въ 30 и даже въ 40 каратовъ; количество добываемыхъ алмазовъ незначительно и едва доходитъ до 600 каратовъ въ годъ.

Въ Бразиліи главнѣйшая алмазная разработка производится въ окрестностяхъ города Теюко и составляетъ исключительную собственность казны. Самый большой алмазъ, найденный въ Бразиліи, былъ вѣсомъ въ 120 каратовъ; вообще крупные алмазы тамъ рѣдки; въ одну октаву (17½ каратовъ) * находятъ не болѣе двухъ или трехъ въ годъ; весьма немного добывается алмазовъ вѣсомъ въ 5 каратовъ и около; напротивъ того мелкіе, особенно вѣсомъ менѣе одного карата, попадаются въ большомъ изобиліи. Полагаютъ, что Бразильскихъ алмазовъ доставляется въ Европу ежегодно до 30,000 каратовъ, изъ коихъ гранится въ брильянты не болѣе третьей части.

Алмазы найдены въ Россіи въ 1829 году, на западномъ отклонѣ Уральскаго хребта въ Биссертскомъ заводѣ, близъ Крестовоздвиженскихъ золотоносныхъ россыпей, въ 200 верстахъ отъ Перми; потомъ на восточномъ отклонѣ Урала въ 15 верстахъ отъ Екатеринбурга и отъ большой Тобольской дороги въ полверстѣ, также въ золотоносныхъ россыпяхъ, подобныхъ алмазнымъ пріискамъ и копямъ Остиндскимъ и Бразильскимъ.

* Негру, нашедшему алмазъ въ одну октаву, дается свобода.

ЯХОНТЪ.

Яхонты находятся, подобно алмазамъ, въ рѣчныхъ пескахъ, въ видѣ восьми или двѣнадцатигранныхъ зеренъ съ треугольными плоскостями, подобно фиг. II и IV, у коихъ ребра и углы большою частью округлены отъ тренія въ пескахъ проточныхъ водъ. Пріиски яхонтовъ наиболѣе извѣстны въ самыхъ жаркихъ климатахъ: на островахъ и полуостровахъ Индіи, въ Мадагаскарѣ и въ Бразиліи.

Яхонты, по своему цвѣтистому блеску, иногда называются цвѣтными брильянтами, и дѣйствительно они одновещественны и несокрушимы въ огнѣ. Твердостью яхонтъ превосходитъ всѣ драгоцѣнные камни и уступаетъ только алмазу; но красный яхонтъ, называемый восточнымъ, превышаетъ его удѣльнымъ вѣсомъ почти на шестую долю, потому что въ немъ заключается болѣе металлическаго вещества, придающаго ему цвѣтистость.

Восточный красный яхонтъ отличается постоянствомъ, несокрушимостью своего цвѣта, а прочіе яхонты отъ сильнаго прокаленія теряютъ свой цвѣтъ или переходятъ въ другой, нѣжнѣйшій.

Яхонты, по различію цвѣта, извѣстны слѣдующихъ главныхъ видовъ:

Красный, называемый *Восточнымъ рубиномъ*, весьма яркаго и густаго цвѣта. Рубинъ-*Шпинель* темнокраснаго цвѣта считается достоинствомъ ниже.

Розовый, *рубинъ-бале* отъ краснаго рубина отличается только тѣмъ, что цвѣтомъ блѣднѣе, при томъ же встрѣчается чаще и потому вообще цѣнится не такъ высоко, какъ красный.

Червленый, алаго или изъ-желто-красноватаго цвѣта, называемый *Восточнымъ гіацинтомъ*.

Желтый, чистаго желтаго цвѣта, занимающаго средину между красновато-желтымъ цвѣтомъ Бразильскаго и блѣдножелтымъ Саксонскаго топаза. Онъ называется *Восточнымъ топазомъ*.

Бѣлый, безцвѣтный и прозрачный яхонтъ уступаетъ въ блескѣ и твердости алмазу, и хотя похожъ на горный хрусталь, но гораздо тверже и превосходитъ его блескомъ и чистотою самаго цвѣта.

Синій, называемый *сапфиромъ*, бываетъ различныхъ оттѣнковъ отъ блѣднаго до темнаго весьма пріятнаго цвѣта.

Фіолетовый, называемый *восточнымъ аметистомъ*, отличается чистымъ и блестящимъ фіолетовымъ цвѣтомъ отъ обыкновеннаго аметиста, который имѣетъ нѣсколько тусклый цвѣтъ и уступаетъ ему въ твердости.

Зеленый или *восточный изумрудъ* (Цейлонскій) встрѣчается весьма рѣдко; по достоинствомъ считается ниже настоящаго изумруда, потому что цвѣтомъ слабѣе.

Яхонты попадаются иногда съ лучистымъ, жемчужнымъ и звѣздчатымъ отливомъ; иногда въ одномъ камнѣ соединяются два и даже три цвѣта; а часто въ самыхъ яркоцвѣтныхъ яхонтахъ бываютъ бѣлыя мельчайшія пленки, дающія молочный отливъ. Такіе яхонты называются у ювелировъ *Кошечьимъ глазомъ*.

По твердости, блеску, постоянству и живости цвѣта, высоко цѣнится красный, а за нимъ синій яхонтъ. Другихъ видовъ яхонты мало употребительны въ ювелирномъ дѣлѣ, потому что рѣдко встрѣчаются чистые и цвѣтистые.

Восточные рубины въ 10 каратовъ чрезвычайно рѣдки, особенно безъ недостатковъ; совершенные рубины даже въ одинъ каратъ считаются рѣдкими, а въ 2, 3 или 4 карата встрѣчаются гораздо рѣже алмазовъ такого же вѣса.

Для яхонтовъ, смотря по достоинству и формѣ камня, употребляется ленточная алмазная грань; не рѣдко яхонты шлифуются съ коронкою алмазной грани, а пяткою пимаридально-ленточною. Одинъ родъ яхонтовъ, именно синій (сапфиръ) шлифуется съ гладко-выпуклою коронкою или столикомъ и съ кружевною вокругъ гранью.

Для гранения яхонтовъ служитъ алмазный порошокъ, а для шлифовки ихъ—наждакъ. Гранильщики подвергаютъ иногда темноцвѣтные яхонты раскаливанію, чтобы уменьшить густоту ихъ цвѣта и увеличить ихъ блескъ.

ВТОРОКЛАСНЫЕ ЮВЕЛИРНЫЕ КАМНИ.

ИЗУМРУДЪ.

Изъ всѣхъ драгоцѣнныхъ камней ни одинъ не имѣетъ такого превосходнаго зеленаго цвѣта, какъ изумрудъ; онъ рѣдко встрѣчается безъ недостатковъ. По этому чистый изумрудъ, яркозеленаго травянаго цвѣта, цѣнится весьма высоко, часто наравнѣ съ яхонтомъ. Онъ причисляется даже къ первокласнымъ ювелирнымъ камнямъ единственно по превосходному зеленому цвѣту; но не имѣетъ одинаковыхъ съ ними свойствъ: его нельзя считать несокрушимымъ подобно алмазу и яхонту, потому что отъ усиленнаго жара онъ плавится и превращается въ стеклистую массу; въ твердости онъ уступаетъ алмазу и яхонту; наконецъ отличается и своимъ природнымъ сложенiемъ, потому что имѣетъ кристаллическое образованiе и двойное лучепреломленiе, подобно горному хрусталю; главнѣйшiя же составныя его части суть кварцъ и шерлъ, почему и не можетъ онъ считаться одновеществепнымъ какъ алмазъ или яхонтъ.

Обыкновеннѣйшая естественная форма изумруда есть правильная шестисторонняя призма, подобная фигурѣ IV.

Настоящiе изумруды получаются наиболѣе изъ Перу, гдѣ находятъ ихъ въ долинѣ Тункѣ, между горами Новой Гренады и Попаяна. Въ Европѣ попадаются они въ маломъ количествѣ въ Зальцбургѣ, Нордландѣ, а въ 1830 г. найденъ изумрудъ и въ Сибири, на восточномъ отклонѣ Уральскихъ горъ, въ 85 вер. отъ Екатеринбурга, по правому берегу рѣчки Таковой; онъ заключается кристалами необыкновенной величины (8 дюймовъ длиною при соразмѣрной толщинѣ) въ чернобурой слюдѣ, очень похожей на ту, которая составляетъ породу Зальцбургскихъ изумрудовъ. Въ Императорскомъ кабинетѣ въ С. Петербургѣ находятся два отдѣльные кристалла и одна друза изумру-

довъ, добытыхъ изъ Сибирскаго мѣсторожденія, которые могутъ почитаться единственными. Одинъ изъ сихъ кристалловъ вышиною около 8, а въ поперечникѣ до 5 дюймовъ, другой не много менѣе; у обоихъ цвѣтъ весьма темный и къ полному ихъ совершенству недостаетъ только прозрачности. Друза имѣетъ видъ кругловатой доски, около фута въ поперечникѣ. Основаніе ея состоитъ изъ бурой слюды, а кристаллы изумрудные въ числѣ 20 или болѣе длиною отъ 1 дюйма до 4 и 5 дюймовъ, расположены въ видѣ сіянія на обѣихъ ея сторонахъ; мелкіе ближе къ средоточію, а крупные по окружности. Кристаллы имѣютъ густой цвѣтъ, но мало прозрачны. Эту друзу цѣнятъ въ 100,000 руб. асс.

Въ Россійской Императорской коронѣ есть изумрудъ величиною въ куриное яйцо. Въ числѣ драгоцѣнностей Австрійской казны хранится изумрудъ въ 2,205 каратовъ.

Грани для изумрудовъ употребляются различныя, но общепринятая есть ленточная и алмазная, также гладковыпуклая и съ кружевною гранью по краямъ коронки, подобно фиг. 6.

Для поддержанія блеска изумруда при огнѣ окружаютъ этотъ камень бриллiянтами, либо жемчугомъ. Изумрудъ обыкновенно обдѣлываютъ въ сквозную оправу, особенно если цвѣтъ его хорошъ. Когда камень очень тонокъ, то его гранятъ сверху, а низъ оставляютъ плоскимъ и подделываютъ къ нему пятку въ видѣ пирамиды изъ горнаго хрусталя, ограненнаго такимъ же образомъ, какъ самый изумрудъ.

Черный цвѣтъ, окружая изумрудъ, придаетъ ему блескъ и бархатистый отливъ, тогда какъ всѣ другіе драгоцѣнные камни, исключая безцвѣтный алмазъ, для возвышенія ихъ блеска, должны быть располагаемы предпочтительно по бѣлому цвѣту.

ГРАНАТЪ ИЛИ ВЕНИСА.

Венисa есть весьма обыкновенный минералъ и бываетъ разныхъ цвѣтовъ; собственно же гранатомъ называется венисa высокаго краснаго цвѣта. Однако какъ бы хорошъ ни былъ цвѣтъ граната, всегда примѣтенъ въ немъ темноватый оттѣнокъ, коимъ онъ отличается отъ всѣхъ другихъ драгоцѣнныхъ камней, болѣе или менѣе на него похожихъ. Обыкновеннѣйшая первообразная форма граната есть ромбоидальный двѣнадцатигранникъ (фигура X); онъ находится также въ видѣ округленныхъ и неправильныхъ массъ и зеренъ. Блескъ и изломъ его стекловатый, а лучепреломленіе простое. Гранатъ едва чертитъ горный хрусталь и самъ принимаетъ черту отъ топаза. Дѣйствіемъ паяльной трубки онъ плавится въ черную, желѣзистую массу.

Крупные гранаты почти всегда находятся въ тальковыхъ и змѣевиковыхъ породахъ. Кристаллы ихъ бываютъ иногда такъ велики, что изъ нихъ выдѣлываютъ небольшія вазы. Впрочемъ даже малые кристаллы хорошаго цвѣта, безъ трещинъ, весьма рѣдки и потому гранильщики употребляютъ большою частью гранаты величиною въ обыкновенный орѣхъ.

Гранатъ представляетъ большое различіе цвѣтовъ отъ яркокраснаго до темнокраснаго разныхъ оттѣнковъ; прозрачность увеличивается или уменьшается по степени цвѣта; иногда камень бываетъ почти совершенно темный.

Въ ювелирномъ дѣлѣ наиболѣе извѣстны гранаты слѣдующихъ видовъ:

Восточный гранатъ большою частью веселаго краснофіолетоваго цвѣта. Онъ обыкновенно привозится изъ Калькуты, въ округленной обдѣлкѣ гладкой или съ гранью и часто снизу выдолбленный, чтобы возвысить его прозрачность. У ювелировъ онъ называется также *Сирійскимъ гранатомъ*

по городу Сиріану, въ Пегу (въ Индіи), откуда доставляются лучшіе камни сего рода.

Винокрасный гранатъ, *пиропъ*, *карбункулъ*, называемый также *Богемскимъ гранатомъ*, находится наиболѣе у юго-восточной подошвы среднихъ Богемскихъ горъ, недалеко отъ Билина, въ видѣ отдѣльныхъ зеренъ и кристалловъ. Здѣсь производится постоянная добыча его просѣиваніемъ и промывкою наносной земли и по величинѣ зеренъ различаютъ его на многіе сорты. Богемскіе гранаты гранятся весьма разнообразно и подобно восточнымъ, ихъ продаютъ по штучно или дюжинами, смотря по достоинству камня. Гранаты чистые, отличнаго цвѣта, обдѣлываются въ сквозной оправѣ; но для сообщенія имъ болѣе огня и для уменьшенія темноты ихъ цвѣта, подкладываютъ подъ нихъ фольгу серебристую или золотистую, смотря по цвѣту камня.

Въ Богеміи добываются также мелкіе, весьма чистые, гранаты, яркаго краснаго цвѣта, называемые *червленными*; ихъ гранятъ какъ розы и продаютъ дюжинами.

Мелкіе гранаты темноцвѣтные, величиною съ горошину и менѣе, гранятся вокругъ для бусъ и продаются на вѣсъ.

Тирольскіе гранаты крупнѣе Богемскихъ, большою частью темнокрасные, иногда черные и мало прозрачные. Они гранятся подобно Богемскимъ; но цѣнятся ниже, потому что не такъ красивы.

Гранаты хорошихъ цвѣтовъ попадаются также въ Венгріи, Силезіи, Испаніи, Италіи. Въ гранитныхъ валунахъ около С. Петербурга и во многихъ мѣстахъ Финляндіи находятъ гранаты почти розоваго цвѣта, но мелкіе и большою частію наполненные трещинами. Въ Сибири много гранатовъ, иногда очень крупныхъ, но бураго, черноватаго, или зеленоватаго, вообще нехорошаго цвѣта и отъ того неупотребительны.

ГІАЦИНТЪ ИЛИ ЦИРКОНЪ.

Цирконъ бываетъ разныхъ цвѣтовъ и отъ прозрачнаго доходитъ до едва просвѣчивающаго. Цвѣта его всегда почти мутные и только оранжевый довольно ярокъ. Цирконъ съ трудомъ чертитъ горный хрусталь и самъ принимаетъ черту отъ топаза. Самъ собою цирконъ не плавится; цвѣтный дѣлается въ огнѣ безцвѣтнымъ.

Первообразная форма циркона есть симметрическій октаэдръ, но чаще онъ находится въ видѣ вторичныхъ формъ; изъ нихъ самая обыкновенная есть четырестороння призма, оканчивающаяся четыреплоскостными пирамидами, также попадается часто въ видѣ угловатыхъ и округленныхъ зеренъ.

Безцвѣтные цирконы продаются иногда за сырые алмазы низкаго достоинства, потому что имѣютъ видъ нѣсколько подобный алмазному.

Изъ цвѣтныхъ цирконовъ, оранжевый или гіацинтъ употребляется въ ювелирномъ дѣлѣ. Лучшимъ считается гіацинтъ чисто оранжевый; но чѣмъ цвѣтъ его блѣднѣе и желтѣе, тѣмъ цѣна ниже.

Главныя мѣсторожденія цирконовъ находятся на островѣ Цейлонѣ, въ Индіи, Бразиліи, Сѣверной Америкѣ, Норвегіи, Богеміи, верхней Италіи, Франціи и др., а въ Россіи въ Уральскихъ горахъ, гдѣ попадаются крупные цирконы, иногда необыкновенной величины. Въ музеумѣ Горнаго Института въ С. Петербургѣ находятся два цирконовые кристалла изъ Уральскихъ горъ, вѣсомъ 82 золотника.

Лучшіе гіацинты получаются съ острова Цейлона; но крупные и тамъ очень рѣдки и часто продаютъ за нихъ эссонитъ или коричневый камень.

ТОПАЗЪ.

Къ драгоцѣннымъ камнямъ причисляются только прозрачнѣйшіе топазы и самую высокую цѣну имѣютъ красные и желтокрасноватые, получаемые изъ Бразиліи, а бѣлые, синіе и зеленые топазы, добываемые преимущественно въ Сибири и называемые обыкновенно тяжеловѣсами, цѣнятся гораздо ниже, потому что почти не отличаются отъ аквамарина и горнаго хрусталя. Сверхъ того, топазы находятся въ Саксоніи, Шотландіи и Англіи.

Первообразная форма топаза есть ромбоидальная призма; онъ встрѣчается также въ видѣ отломковъ и округленыхъ кусковъ. Блескъ его болѣе или менѣе сильный стеклянный, а изломъ раковистый. Онъ показываетъ двойное лучепреломленіе. Въ твердости онъ уступаетъ только алмазу и яхонту. Топазъ самъ собою не плавится, но въ сильнѣйшемъ жару покрывается многими свѣтлыми пузырьками. Бразильскіе оранжевые топазы посредствомъ нагрѣванія получаютъ розовый или пурпуровый цвѣтъ и тогда трудно ихъ отличить отъ рубина; такой топазъ называется у ювелировъ *Бразильскимъ рубиномъ*.

Крупные Бразильскіе топазы обработываются на мѣстѣ, въ Ріо-Жанейро, а средніе и мелкіе привозятся въ Европу въ природномъ видѣ и продаются на вѣсъ. Совершенно чистые Бразильскіе топазы довольно рѣдки; призмы ихъ большою частью наполнены продолговатыми трещинами.

Подъ названіемъ топазовъ, у гранильщиковъ извѣстны также другіе камни, кромѣ упомянутыхъ выше, напримѣръ: желтый яхонтъ называютъ восточнымъ топазомъ, а нѣкоторыя разности кварца — Индійскимъ, Богемскимъ и дымчатымъ топазомъ.

Для топазовъ употребляется большою частью ленточная грань; но шлифуются часто и брилліантовою гранью.

Таблица, показывающая вещества, роды и виды минераловъ, извѣстныхъ въ ювелирномъ дѣлѣ подъ общимъ названіемъ драгоцѣнныхъ и простыхъ камней.

Вещества стеклистыя, первородныя.

ВЕЩЕСТВА.	РОДЫ.	ВИДЫ.
Простыя.	Кварцъ. Полевой шпатъ. Шерлъ Яшма.	
Сложныя.	Горныя породы 2-хъ, 3-хъ, 4-хъ веществъ.	Лапландскій камень.
	Порфиръ.	Красный. Темный.
	Гранитъ.	Красный. Сѣрый.

Вещества стеклистыя, образовавшіяся изъ первородныхъ посредствомъ воды.

Полу-прозрачныя.	Кварцъ втораго образованія.	Бѣловатый. Красноватый. Масловидный. Листоватый. Зернистый.
Прозрачныя.	Горный хрусталь.	Бѣлый. Облачный. Красноватый. Голубоватый. Желтый. Зеленый. Бурый. Черный непрозрачный. Радужный.
	Аметистъ.	Фіолетовый. Пурпуровый.

Прозрачныя.	Топазовый хрусталь.	Желтый, болѣе или менѣе темный и дымчатый.
	Хризолитъ.	Желтый, смѣшанный болѣе или менѣе съ зеленымъ.
	Аквамаринъ.	Зеленоголубоватый. Изсинезеленоватый.

Полевой шпатъ и соединенія съ нимъ кварца.

Прозрачныя.	Водяный сапфиръ.	Голубоватый и полурадужный.
	Лабрадоръ.	Радужный, съ отливами зеленоватыми и голубоватыми.
Полу-прозрачныя съ разноцвѣтными отливами.	Кошечій глазъ.	Сѣрый. Желтый. Краснобуроватый.
	Рыбій глазъ.	Яркобѣлый. Бѣло-голубоватый.
	Волчій глазъ.	Буро-красноватый. Буро-зеленоватый.
	Опалъ.	Бѣловатый, голубоватый, черноватый. Безъ блестокъ и съ блестками краснаго, синяго и другихъ цвѣтовъ.
Непрозрачныя.	Авантуринъ.	Красноватый съ яркими блестками различныхъ цвѣтовъ.

Шерлъ и соединенія съ нимъ кварца или полеваго шпата.

Вещества прозрачныя.	Изумрудъ.	*Перувіанскій* — чисто-зеленый, болѣе или менѣе свѣтлый. *Бразильскій* — зеленый, болѣе или менѣе темный.

Вещества прозрачныя.	Сапфиръ Бразильскій	Синій. Бѣлый.
	Берилъ.	Зелено-синеватый. Сине-зеленоватый.
	Перидотъ.	Зеленый, болѣе или менѣе смѣшанный съ желтымъ.
	Кошечій глазъ	Черный или черноватый.
	Яхонтъ и топазъ, Бразильскіе.	Красноватый. Темно-желтый.
	Саксонскій топазъ.	Желто-золотистый. Свѣтло желтый. Бѣлый.
	Гранатъ.	Красно-фіолетовый, сирійскій. Красно - огненный, карбункулъ. Буро-красный, полупрозрачный, или непрозрачный.
	Гіацинтъ.	Червленый, болѣе или менѣе смѣшанный съ желтымъ.
Полупрозрачн.	— Турмалинъ.	Оранжевый. Черноватый.
Непрозрачн.	— Крестовикъ.	Бурый. Черноватый.

Стеклистые наплывы (сталактиты), происходящіе отъ соединенія кварца съ другими первородными стеклистыми веществами.

Полу-прозрачныя.	Агатъ.	Бѣлый. Молочный. Жилковатый. Съ точками. Травчатый.

Полу-прозрачныя.	Сердоликъ.	Красный, болѣе или менѣе густой. Жилковатый. Съ точками.
	Сардоинъ.	Оранжевый. Жилковатый. Травчатый.
	Празъ.	Зеленый, болѣе или менѣе темный.
	Халцедонъ.	Бѣловатый. Синеватый. Красноватый. Всегда молочный.
Прозрачныя, съ водяными частицами.	Водянистый Камень.	Сѣрый. Синеватый. Красноватый.
Непрозрачныя.	Ониксъ.	Составленный изъ слоевъ различныхъ цвѣтовъ.
	Кремень.	Съ жилками. Съ крапинами. Травчатый.
	Яшма второй формаціи.	Кровянистая. Зеленоватая. Цвѣтная. Обыкновенная.

Вещества известковыя.

Первородныя.	Раковины. Полипники всѣхъ родовъ.	Виды сихъ морскихъ веществъ безчисленны.

Осадки известковыхъ первородныхъ веществъ.	Мраморъ.	Первой формаціи. Второй формаціи. Бѣлый, всякихъ цвѣтовъ одинакихъ или разнородныхъ.
	Алебастръ.	Жилковатый. Волнистый. Бѣловатый. Желтый. Красноватый. Разноцвѣтный. Травчатый.

Наплывы и соединенія известковые.

Прозрачныя.	Известковый шпатъ.	Исландскій хрусталь. Бѣлый шпатъ. Желтый. Красноватый.
Полупрозрачныя и Непрозрачныя.	*Жемчугъ.*	Бѣлый. Желтоватый. Темноватый.
	Бирюза.	Голубая, болѣе или менѣе чистаго и темнаго цвѣта. Зеленоватая.

Стеклистыя вещества, соединенныя съ малымъ количествомъ известковыхъ частицъ.

Непрозрачныя.	Лапись-лазули.	Синій. Съ бѣлыми крапинками. Съ пиритовыми жилками.
Прозрачныя.	Плавикъ.	Красный. Желтый. Зеленый. Синій.

Изъ упомянутыхъ въ этой таблицѣ минераловъ, которые образуются въ извѣстной почвѣ, имѣютъ извѣстныя составныя части и въ нѣдрахъ земли получаютъ цвѣтъ отъ извѣстныхъ металловъ, *изумрудъ*, *топазъ*, *гранатъ* и *гіацинтъ* почитаются *драгоцѣнными камнями* и составляютъ вторый классъ ювелирныхъ камней, а къ первому классу принадлежатъ только *алмазъ* и *яхонтъ*, называемые *драгоцѣннѣйшими ювелирными камнями* по своему превосходному блеску, первенствующіе между всѣми ископаемыми по своей одновещественности, несокрушимости и твердости, и замѣчательные еще тѣмъ, что самое образованіе и составныя части этихъ дивныхъ произведеній остаются тайною природы.

Къ драгоцѣннымъ камнямъ причисляются также изъ царства животнаго *жемчугъ* и *кораллъ*, а изъ растительнаго *янтарь*. Послѣдніе два стоятъ гораздо ниже второкласныхъ ювелирныхъ камней и могутъ равняться достоинствомъ съ минералами кварцовый породы, къ коимъ принадлежатъ: горный хрусталь, аметистъ, сердоликъ, аквамаринъ, халцедонъ. яшма,ониксъ и мн. др. Всѣ эти минералы и другіе имъ подобные, которые исчислены въ таблицѣ, называются вообще *простыми ювелирными камнями* и по многочисленности ихъ не описываются здѣсь каждый особо; въ таблицѣ же показаны совокупно ихъ вещества и разности. Однако, изъ простыхъ камней бирюза по своему отличному голубому цвѣту, который ей только свойственъ, причисляется къ драгоцѣннымъ камнямъ * и потому описывается здѣсь вмѣстѣ съ употребительными въ ювелирномъ дѣлѣ произведеніями другихъ царствъ природы: *Жемчугомъ*, *Коралломъ* и *Янтаремъ*.

Изъ *окисловъ металлическихъ* употребляется въ ювелирномъ дѣлѣ только мѣдная руда, извѣстная подъ названіемъ *Малахита*.

* *Опалъ*, бываетъ иногда съ блестящимъ огнецвѣтнымъ отливомъ и отъ того имѣетъ случайную цѣнность, по которой его также причисляютъ къ драгоцѣннымъ камнямъ.

БИРЮЗА.

Бирюза есть камень непрозрачный зернистаго сложенія, совершенно тусклаго вида и весьма незначительной твердости; но почитается драгоцѣннымъ камнемъ единственно по своему постоянному, отличному голубому цвѣту.

Мѣсторожденіе бирюзы донынѣ извѣстно только въ Персіи, а именно близь Нишапура въ Хорозанѣ. Разработка копей производится на незначительной глубинѣ; бирюза находится прожилками или разсѣянными зернами въ горизонтальныхъ пластахъ глинистаго желѣзняка, или кварца. Куски въ нѣсколько дюймовъ, хотя и попадаются, однако очень рѣдко; они всегда бываютъ въ видѣ пластинокъ незначительной толщины. Бирюза съ льняное или конопляное зерно добывается въ изобиліи.

Лучшею признается бирюза чистаго, яркаго голубаго цвѣта безъ всякихъ оттѣнковъ и пятенъ; второй доброты бирюза бываетъ блѣднаго или яркаго голубаго цвѣта, но мѣстами, то темнѣе, то свѣтлѣе; къ третьему разбору причисляется бирюза, которой цвѣтъ переходитъ въ зеленоватый; также и та, которая, будучи голубаго цвѣта, имѣетъ нѣкоторыя зеленоватыя крапины и другихъ цвѣтовъ пятна, или по причинѣ нѣкоторой ноздреватости, неспособна принять полировку высшаго блеска.

Форма въ бирюзѣ предпочитается круглая, менѣе цѣнится овальная, а еще ниже четырехъ и трехъ-угольная; чѣмъ болѣе ея форма уклоняется отъ правильной, тѣмъ менѣе бываетъ цѣна, и во всякомъ случаѣ, чѣмъ значительнѣе толщина бирюзы, тѣмъ выше она цѣнится. Бирюза въ торговлю поступаетъ полированная съ одной выпуклой стороны, которая принимается за верхнюю, а нижняя всегда бываетъ плоская и не полированная.

Этотъ камень уважается болѣе въ Азіи, нежели въ Европѣ; Азіятцы обыкновенно обдѣлываютъ бирюзу въ глухой оправѣ, накладывая тонкія пластинки ея на мастику. По этому они обращаютъ болѣе вниманія на толщину нежели на объемъ бирюзы; напротивъ того въ Европѣ принимаютъ въ соображеніе не одинъ наружный видъ, но и внутреннее достоинство камня, особенно въ отношеніи его прочности, потому что въ торговлѣ и отъ передѣлокъ въ различныя оправы бирюза въ тонкихъ пластинкахъ легко можетъ лопнуть и тѣмъ потерять все свое достоинство. Въ Европѣ не употребляютъ бирюзу накладную на мастикѣ потому болѣе, что всѣ драгоцѣнные камни обдѣлываются обыкновенно въ сквозной оправѣ, въ которой снизу видна всякая поддѣлка, почитаемая большимъ недостаткомъ, отъ чего и камень теряетъ свою цѣну.

Есть еще другой родъ бирюзы, называемой Европейскою или западною. Она была найдена первоначально во Франціи, въ послѣдствіи оказалась въ Швейцаріи и Германіи, а въ недавнемъ времени открыта въ Оренбургской губерніи и въ Киргизскихъ степяхъ; такую бирюзу нашли и въ Олонецкой губерніи въ одномъ оставленномъ мѣдномъ рудникѣ. По естественности расположенія цвѣтовъ и по сходству съ настоящею бирюзою, сперва почитали ее бирюзовымъ камнемъ новѣйшаго образованія, и полагали, что Перендская или восточная принадлежитъ древнѣйшей формаціи; но въ послѣдствіи признано, что мнимый бирюзовый камень есть ничто иное, какъ кость, находимая въ землѣ, которая, будучи проникнута металлическими окисями, получила голубоватый цвѣтъ, нерѣдко переходящій въ зеленоватый, съ разными оттѣнками. Костяная бирюза отличается отъ настоящей тѣмъ, что она легче и мягче, имѣетъ болѣе или менѣе жилковатое сложеніе кости, въ полировкѣ получаетъ маслистый лоскъ, а не блескъ, свойственный настоящей бирюзѣ; при томъ растворяется въ кислотахъ и отъ жара

испускаетъ противный запахъ, тогда какъ на настоящей кислота не кипитъ, и въ жару она не обнаруживаетъ никакого запаха.

Костяную бирюзу приготовляютъ искуственно. Для этого кладутъ ее на нѣкоторое время въ крѣпкую водку и когда она побѣлѣетъ, то вымывъ ее въ водѣ и высушивъ, опускаютъ въ растворъ ультрамарина, разведеннаго въ миндальномъ маслѣ, въ которомъ она получаетъ превосходный, но не прочный голубой цвѣтъ. Подкрашенную костяную бирюзу можно узнать, положивъ ее на лезвее, нагрѣтое до синя; тогда на немъ образуется отъ масла пятно и на самой бирюзѣ будетъ примѣтно, какимъ мѣстомъ она касалась до горячаго лезвея.

Западная или костяная бирюза въ прежнее время цѣнилась не много дешевле восточной, а нынѣ причисляется къ композиціямъ, т. е. поддѣльнымъ или фальшивымъ камнямъ.

ЖЕМЧУГЪ.

По своему блеску, нѣжному и сквозно-серебристому отливу, жемчугъ принадлежитъ къ изящнѣйшимъ украшеніямъ, на ряду съ драгоцѣнными камнями. Не смотря на усовершенствованіе поддѣлки его, настоящій крупный красивый жемчугъ, по чрезвычайной своей рѣдкости, цѣнится весьма высоко и со временъ глубокой древности употребляется на богатѣйшія убранства.

Жемчугъ находится кругловатыми зернами различной величины, болѣе или менѣе правильной формы; цвѣтъ его также разнообразенъ, отъ чистаго бѣлаго серебристаго до желтоватаго и синеваточернаго въ различныхъ оттѣнкахъ; есть также розовый, синій и лиловый, но вообще цвѣтной жемчугъ цѣнится только любителями рѣдкостей. Бѣлый цвѣтъ есть первое условіе достоинства жемчуга; на востокѣ предпочитается желтоватый, потому что его считаютъ зрѣлѣе

и прочнѣе цвѣтомъ, тогда какъ бѣлый отъ времени тусклѣетъ. Сверхъ того, въ отношеніи цвѣта наблюдается вообще, что онъ долженъ быть совершенно чистый, и не тусклый (мертвый), но сквозно-блестящій. По наружному виду, первенство принадлежитъ жемчугу совершенно круглой формы; однако и овальный крупный цѣнится не менѣе, потому что его употребляютъ на подвѣски и другія подобныя украшенія. Поверхность хорошаго жемчуга должна быть совершенно гладкая, ровная, съ природною нѣжностью и лоскомъ, безъ малѣйшихъ пятенъ и безъ полосокъ, прерывающихъ его блескъ. Цѣнность жемчуга зависитъ также отъ его величины и опредѣляется на каратъ или по штучно; чѣмъ крупнѣе жемчугъ, т. е. чѣмъ выше каратный его вѣсъ, тѣмъ дороже онъ продается. Значительной величины, овальныя жемчужины, хотя рѣдки, однако встрѣчаются чаще, нежели круглыя. Жемчугъ съ большую горошину почитается крупнымъ, а самый мелкій или зернистый равняется величиною мелкой дроби.

Одна изъ знаменитѣйшихъ по своей огромности жемчужинъ, о которой есть достовѣрныя свѣдѣнія, была куплена извѣстнымъ путешественникомъ Тавернье въ Качафѣ (въ Аравіи); она подобна грушѣ, правильной формы, безъ всякаго порока, величиною въ длину отъ 2 до 3, а въ ширину до 63 дюймовъ. Въ числѣ драгоцѣнностей Французскаго двора есть собраніе превосходныхъ жемчужинъ, состоящее изъ 408 штукъ, каждая вѣсомъ 16 гранъ; онѣ круглы, бѣлизна ихъ совершенная, съ блестящимъ отливомъ. Цѣнность ихъ полагаютъ свыше 500.000 фр. Жемчужина Зосимы, въ Москвѣ, замѣчательна по своей величинѣ. Она вѣсомъ около 28 каратовъ и соединяетъ въ себѣ всѣ условія совершенства, какъ въ отношеніи цвѣта, такъ и формы.

Высокая цѣнность жемчуга происходитъ не только отъ его рѣдкости, но также по причинѣ большихъ расходовъ и

чрезвычайныхъ опасностей, сопряженныхъ съ добываніемъ жемчужныхъ раковинъ. Самый обильный ихъ ловъ производится въ Персидскомъ заливѣ и близь острова Цейлона. Жемчужныя раковины добываются также въ разныхъ прибрежныхъ мѣстахъ Индіи, Японіи, около Филипинскихъ острововъ, въ Мексиканскомъ заливѣ у Панамскаго перешейка, близь береговъ Колумбіи, въ Южномъ Океанѣ, около Алжира, въ Средиземномъ морѣ, и въ нѣкоторыхъ Европейскихъ рѣкахъ. Въ торговлѣ наиболѣе извѣстенъ жемчугъ Цейлонскій и промышляемый въ Персидскомъ заливѣ; первый преимущественно сбывается въ Европѣ, а послѣдній имѣетъ главный сбытъ на Востокѣ. Европейцы цѣнятъ его ниже, потому что онъ имѣетъ желтоватый цвѣтъ, тогда какъ Цейлонскій отличается серебристымъ блескомъ.

Жемчужная ловля на раковинныхъ банкахъ, какъ въ Персидскомъ заливѣ, такъ и около Цейлона, производится водолазами обыкновенно въ жаркое время. Они остаются подъ водою, на глубинѣ до семи саженъ, рѣдко болѣе одной минуты, иногда полторы, но не свыше двухъ минутъ. Если водолазъ попадетъ на мѣсто, изобилующее раковинами, то часто за одинъ разъ выноситъ около сотни и болѣе; но раковины бываютъ иногда такъ разсѣяны на банкѣ, что едва успѣваетъ онъ набрать около пятка. Водолазы спускаются въ воду, на различную глубину отъ 12 до 15 разъ въ сутки, при благопріятной погодѣ. Случается, что изъ 300 или 400 раковинъ большая часть бываетъ пустыхъ и многія только съ зернистымъ жемчугомъ; но иногда въ одной попадается нѣсколько жемчужинъ и находили даже до 150, включая мелкія. Въ самыхъ большихъ раковинахъ не всегда находится наибольшее число жемчужинъ и не всегда онѣ содержатъ въ себѣ крупный жемчугъ. Вообще ни по величинѣ, ни по цвѣту, ни по наружному виду раковины нельзя узнать находится ли въ ней жемчугъ. Промышленники добываютъ жемчужныя раковины наудачу и проводятъ цѣ-

лыя недѣли въ безуспѣшномъ ловѣ, пока счастливый случай не вознаградитъ ихъ за труды и опасности.

Жемчугъ находится обыкновенно въ самой толстой и мясистой части устрицы, прилежащимъ къ угламъ раковины, иногда приросшимъ ко внутренней ея части и въ такомъ случаѣ одна сторона жемчужины, прилежащая къ раковинѣ, бываетъ плоская и тусклаго цвѣта.

Жемчужныя раковины вскрываются сами собою, когда устрица сгнила, и тогда достаютъ изъ нихъ жемчугъ, промываютъ его соленою водою, потомъ высушиваютъ и совершенно очистивъ, сортируютъ по его достоинству.

Для сортировки жемчуга Цейлонскіе промышленики употребляютъ рѣшета, различаемыя нумерами 20, 30, 50, 80, 100, 200, 400, 600, 800 и 1000, соотвѣтствующими количеству дыръ въ каждомъ рѣшетѣ. Жемчугъ бросаютъ въ верхнее рѣшето, которое, слегка поднявъ, стряхиваютъ и тогда большая часть жемчужинъ проходитъ во второе рѣшето, а остаются только тѣ, которыя величиною болѣе крупной горошины. Такимъ же образомъ стряхиваютъ второе рѣшето; остающійся въ немъ жемчугъ бываетъ не болѣе малой горошины. Количество жемчужинъ постепенно увеличивается по мѣрѣ меньшей величины ихъ. Жемчугъ, проходящій чрезъ десятое рѣшето (№ 1000), называется зернистымъ, по причинѣ его мелкости.

Первымъ разборомъ почитается жемчугъ, содержащійся въ рѣшетахъ, съ № 20 до 80 включительно, а жемчужины, оставшіяся въ рѣшетахъ съ № 100 до 1000, принадлежатъ ко второму разбору. Оба разбора дѣлятся на разные сорты, смотря по величинѣ, блеску и другимъ достоинствамъ жемчуга.

Для разцѣнки ихъ назначается прежде цѣна самому высокому сорту, по величинѣ, округлости и блеску жемчуга, и въ пропорціи къ ней цѣнятся другіе сорты.

Кромѣ жемчуга, самая раковина, въ которой онъ находится, составляетъ предметъ торговли, какъ матеріялъ для *перламутровыхъ издѣлій*.

ЖЕМЧУЖНАЯ РАКОВИНА ИЛИ ПЕРЛАМУТРЪ.

Жемчужная раковина имѣетъ кругловатую, плоскую форму, листоватое сложеніе и на видъ кажется состоящею изъ двухъ различныхъ частей, сросшихся между собою: наружная часть грубая, рубчатая, различныхъ темноватыхъ, тусклыхъ цвѣтовъ, а внутренняя гладкая съ яркимъ лоскомъ и радужнымъ отливомъ, блестящаго бѣлаго цвѣта, чистаго, либо съ желтоватымъ и зеленоватымъ оттѣнкомъ. Жемчужныя раковины бываютъ различной величины, 10 и 12 дюймовъ въ поперечникѣ и около дюйма толщиною. Наружная кора легко отнимается отъ внутренней части, которая, извѣстна подъ названіемъ *перламутра*, (Perlenmutter) употребляемаго на множество издѣлій въ ювелирномъ, токарномъ и мебельномъ дѣлѣ. Обдѣлка перламутра нигдѣ не доведена до такой степени совершенства, какъ въ Китаѣ, гдѣ перламутръ въ большомъ употребленіи.

Жемчужныя раковины привозятся въ Европу изъ Индіи, Цейлона, Персидскаго залива, съ Филиппинскихъ острововъ, съ береговъ Мексиканскаго залива, изъ Перу, Хили и др. мѣстъ. Для отправки въ Европу выбираются раковины крупныя, толстыя, гладкія, цѣльныя, безъ пятенъ и наростовъ, внутри съ блестящимъ жемчужнымъ отливомъ.

КОРАЛЛЪ.

Кораллъ есть жилище полиповъ, которое состоитъ изъ вещества известковаго и образуется ими на морскихъ скалахъ и камняхъ, въ видѣ вѣтвистаго деревца. Въ торговлѣ извѣстенъ наиболѣе красный кораллъ, употребляемый на разныя украшенія. Добываніе его съ давняго времени составляетъ немаловажный промыселъ на Средиземномъ морѣ, около береговъ Франціи, Испаніи, Италіи и сѣверной

Африки. Величина его весьма разнообразна, а цвѣтъ переходитъ въ различныхъ оттѣнкахъ отъ густаго краснаго до самаго блѣднаго.

Ловля кораллов сопряжена съ большими трудами и успѣхъ ея зависитъ не только отъ искуства промышленниковъ, но часто отъ случая. Въ Мессинскомъ проливѣ, гдѣ бываетъ значительный ловъ, обыкновенная добыча ихъ полагается до 700 пудовъ въ лѣто *.

Сырые кораллы извѣстны подъ названіями тѣхъ мѣстъ, гдѣ добываются; главнѣйшія разности ихъ суть слѣдующія: *Варварійскіе* (изъ сѣверной Африки) самые толстые и чистые, ихъ добываютъ между Тунисомъ и Алжиромъ; Бонъ есть главная пристань Французскихъ и Италіянскихъ судовъ, приходящихъ туда для промысла кораллов. *Корсиканскіе*, темнѣе Варварійскихъ, но не такъ чисты и толсты. *Неаполитанскіе*, промышляемые въ Неапольскомъ заливѣ и у Торре дель Греко, свѣтлы, чисты, и довольно толсты. *Сардинскіе* тонки и свѣтлы. *Каталонскіе* почти такіе же темные, какъ Корсиканскіе, но большою частью мелки и слабы.

Обдѣлка коралловъ производится въ особыхъ заведеніяхъ, наиболѣе въ Ливорно, Генуѣ и Марсели; здѣсь, ихъ шлифуютъ, обрѣзываютъ, сверлятъ, обтачиваютъ, полируютъ **, нанизываютъ на нитки и сортируютъ по величинѣ,

* Для добыванія коралловъ служатъ различныя орудія, но самый употребительный способъ есть слѣдующій: промышленники, замѣтивъ мѣсто, гдѣ дно морское не ровно и каменисто, опускаютъ туда снасть, состоящую изъ двухъ накрестъ сложенныхъ длинныхъ жердей, къ которой прикрѣплена тяжесть, удерживающая ее на глубинѣ моря; на концахъ жердей сдѣланы дыры, за которыя укрѣплены сѣти, а къ срединѣ снасти привязанъ длинный канатъ. Лишь только замѣтятъ, что сѣти попали на кораллы, то общими силами тянутъ канатъ, чтобы за нимъ вытащить кораллы, запутавшіеся въ сѣтяхъ. Кораллы добываются на глубинѣ около 10 до 100 сажень и болѣе.

** Для полировки употребляется мелкій пемзовый порошокъ: его всыпаютъ въ мѣшки, наполненные кораллами до половины и трясутъ ихъ до тѣхъ поръ, пока кораллы примутъ надлежащую полировку; эта работа продолжается иногда полторы сутки.

цвѣту и вѣсу. Кораллы обдѣлываются въ различную величину, смотря по употребленію, для котораго назначены: онп бываютъ круглые и продолговатые. Изъ самыхъ большихъ кусковъ дѣлаютъ шарообразные коральки, употребляемые на головные уборы въ Китаѣ, Японіи и Остиндіи; шарикъ величиною въ 1⅛ дюйма въ поперечникѣ цѣнится отъ 100 до 250 руб. сер. и дороже. Другіе крупные куски обдѣлываются въ продолговато-круглую форму. Такіе коральки называются Olivettes; ихъ нанизываютъ на синій шелкъ и продаютъ на вѣсъ, отъ 1 до 12 нитокъ въ фунтѣ; главный сбытъ ихъ производится въ Африку. Изъ мелкихъ дѣлаютъ круглые коральки, употребляемые на ожерелья, браслеты, четки и т. п., также овальные, грушеобразные, длинные и проч. Они продаются на ниткахъ, вѣсомъ отъ 2 до 16 нитокъ въ фунтѣ. Чѣмъ крупнѣе кораллы, тѣмъ выше ихъ цѣнность; но кромѣ величины принимается въ соображеніе и цвѣтъ.

Цѣнность ковалловъ, зависящая отъ ихъ величины, крѣпости и густоты ихъ цвѣта, бываетъ такъ разнообразна, что есть кораллы, которые продаются около 60 руб. сер. унція, а другіе цѣнятся не дороже 30 коп. сер. фунтъ.

ЯНТАРЬ.

Это смолистое вещество добывается съ давнихъ временъ около береговъ Балтійскаго моря, наиболѣе въ Пруссіи, также въ Испаніи, Сициліи, иногда попадается во многихъ другихъ мѣстахъ; но въ торговлѣ извѣстенъ большою частью Прусскій янтарь.

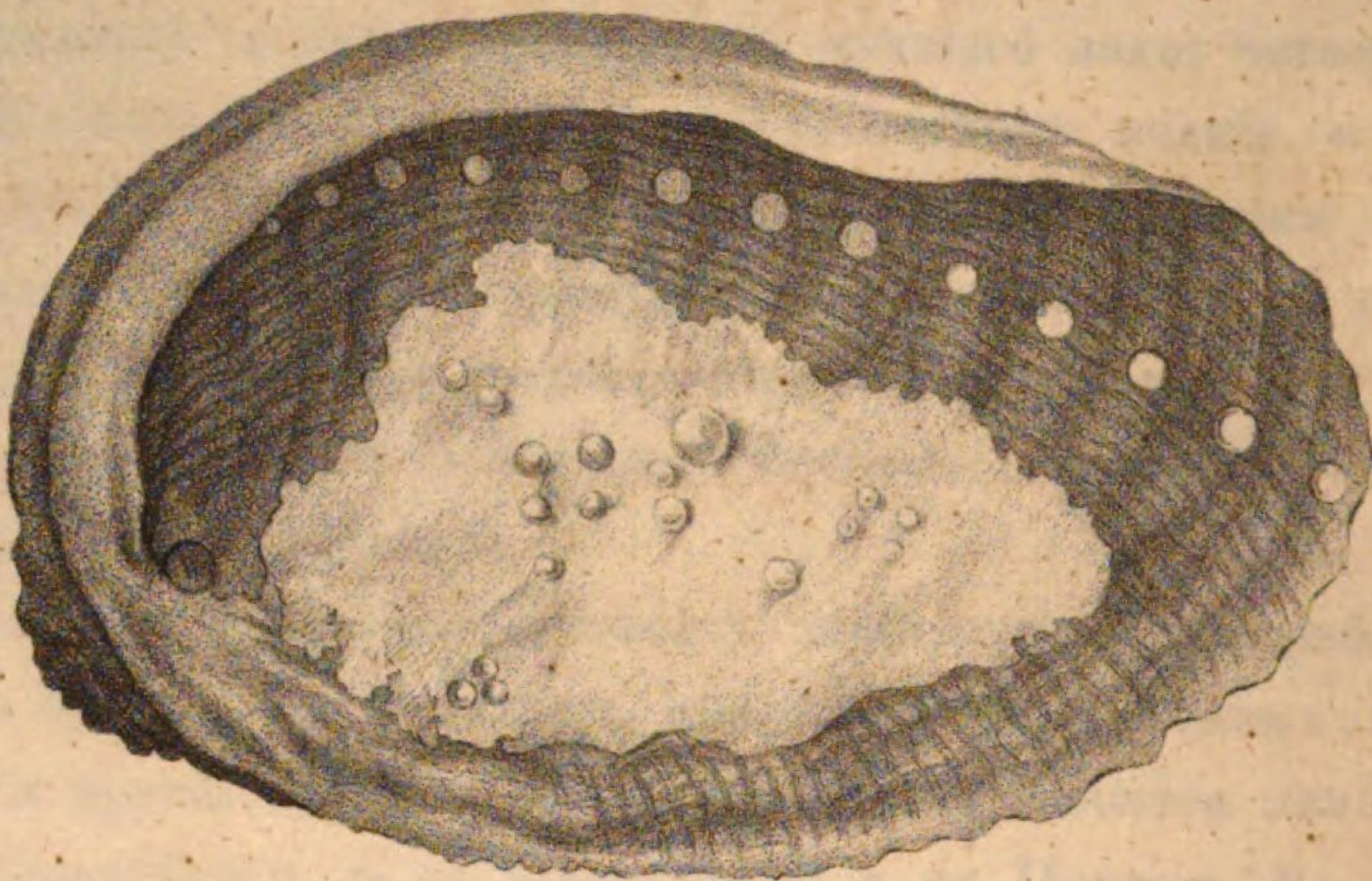
Весь янтарь, собираемый тамъ частными промышленниками, доставляется въ Кенигсбергъ, въ казенный магазинъ, гдѣ и раздѣляется на пять сортовъ, изъ которыхъ каждый имѣетъ особенное названіе: въ первый сортъ (Sortiment stein) отбираются куски чистые, прозрачные, вѣсомъ не менѣе 8 лотовъ; во вторый (Tonnenstein) идутъ куски по мельче и по хуже, вѣсомъ

отъ ½ до 8 лотовъ каждый; къ третьему (Firnisstein) принадлежатъ мелкіе куски, но также чистые, свѣтлые, прозрачные, годные для самаго лучшаго лака; четвертый сортъ (Sandstein) содержитъ въ себѣ самые мелкіе и дурные куски, употребляемые на курительные порошки и въ аптекахъ для разныхъ препаратовъ; наконецъ пятый сортъ (Schluck или Schlick) состоитъ изъ самыхъ нечистыхъ кусковъ, смѣшанныхъ съ землею и пескомъ, также темноцвѣтныхъ и непрозрачныхъ.

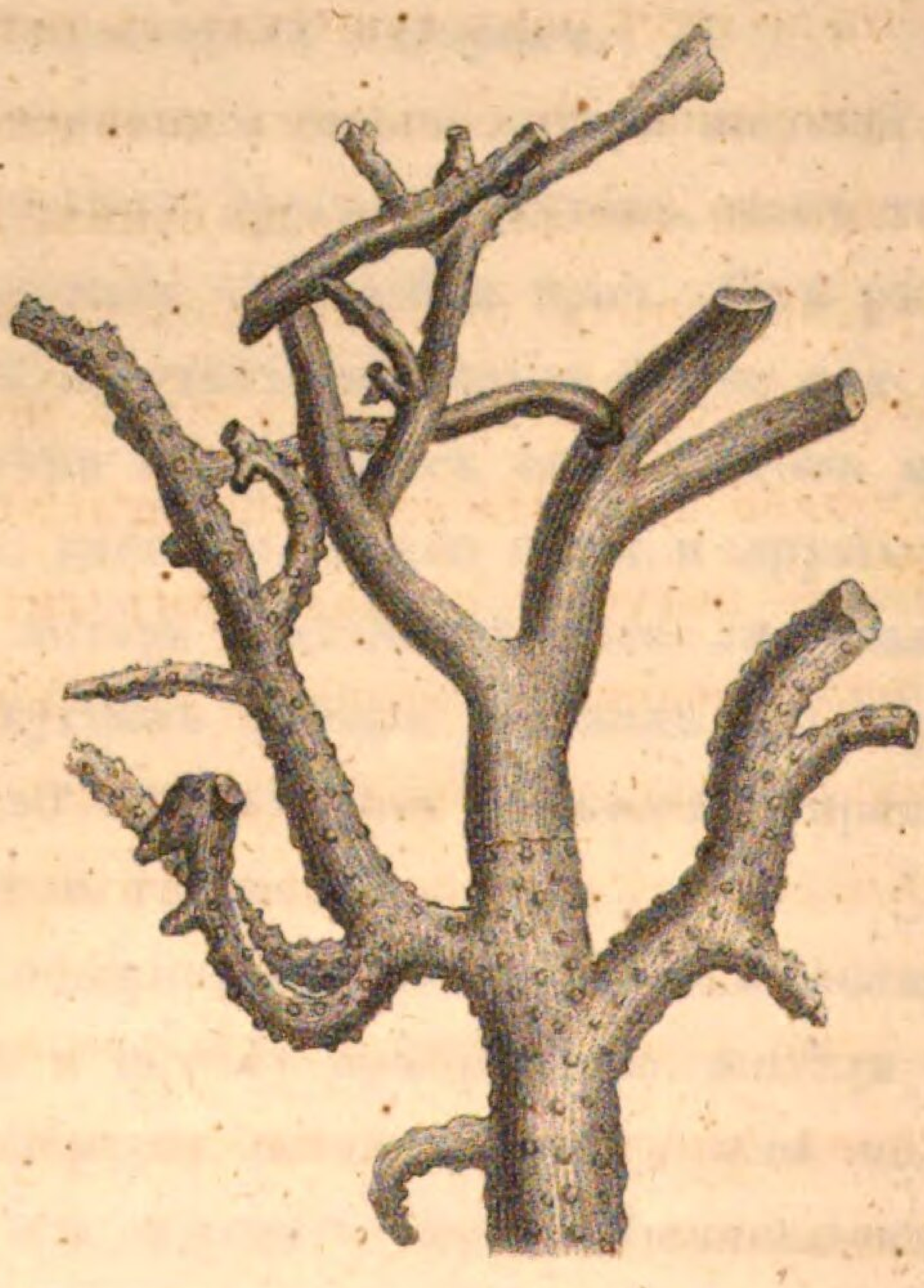
Янтарь отлично принимаетъ полировку и употребляется на бусы, мундштуки къ курительнымъ трубкамъ и на многія другія издѣлія, которыя выработываются наиболѣе въ Кенигсбергѣ и въ Штолпемюнде въ Пруссіи. Въ сихъ городахъ, также и въ Данцигѣ, производится главный торгъ необдѣланнымъ янтаремъ.

Обыкновенный цвѣтъ янтаря желтый, однако встрѣчается и многихъ другихъ цвѣтовъ, какъ то: бурый, фіолетовый, красный, черный и проч. Онъ рѣдко бываетъ совершенно прозраченъ, но всегда болѣе или менѣе просвѣчиваетъ; внутри прозрачныхъ его кусковъ иногда находятся насѣкомыя, растенія, капли воды и другія постороннія тѣла; такой янтарь высоко цѣнится любителями рѣдкостей. Величина кусковъ янтаря доходитъ отъ зерна чечевицы до человѣческой головы. Они бываютъ неправильной и весьма разнообразной формы.

Море обыкновенно выбрасываетъ янтарь на берегъ во время бури и потому прибрежные жители ловятъ его наиболѣе въ бурную погоду сѣтями, или же добываютъ его на берегу изъ морскаго песка. Выкапываемый янтарь обыкновенно покрытъ толстою корою и весьма хрупокъ; но въ морскомъ пескѣ и на глубинѣ моря добывается янтарь лучшей доброты. Впрочемъ, вообще предпочитаютъ ловимый на морѣ янтарь, потому что вода смываетъ грубую кору, которою онъ покрытъ.



1.



2.

СИСТЕМА
СОСТАВЛЕНІЯ НАБОРНЫХЪ РИСУНКОВЪ

для

ТКАЧЕСТВА,

МОЗАИЧЕСКИХЪ РАБОТЪ

и разнородныхъ вышиваній.

Во всей Европѣ до сихъ поръ существуетъ только одинъ способъ передачи рисунковъ въ большомъ количествѣ экземпляровъ: гравированіе на металлѣ, либо на камнѣ. Извѣстно, что ни одна награвированная доска не можетъ дать болѣе десяти тысячь изящныхъ оттисковъ и въ сутки можно отпечатывать ихъ не болѣе 500. Несравненно меньшее количество оттисковъ можно получить посредствомъ литографіи.

При такихъ ограниченныхъ способахъ въ отношеніи скорости и выполненія работы, невозможно понизить цѣны рисунковъ, необходимыхъ для ткачества и другихъ рукодѣлій.

Излагаемый здѣсь способъ составленія различныхъ рисунковъ посредствомъ типографскаго набора представляетъ весьма важныя преимущества:

1. Рисунки могутъ быть набираемы почти съ такою же скоростью, какъ рукопись.

2. Съ наборныхъ рисунковъ можно получить впятеро и даже вдесятеро болѣе оттисковъ, чѣмъ съ гравированныхъ

на мѣди, либо на камнѣ; при томъ и времени требуется несравненно менѣе.

3. Рисунки съ типографскаго набора могутъ быть выполняемы гораздо легче и вѣрнѣе, нежели съ гравированныхъ.

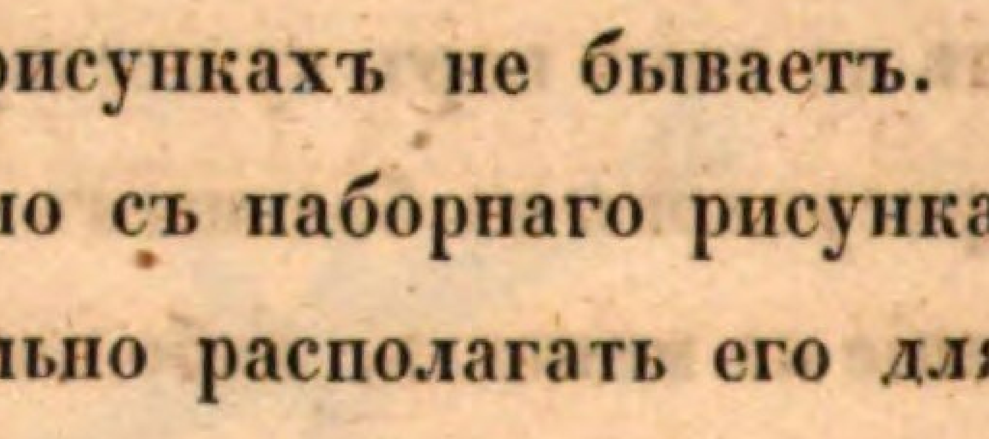
Съ помощью этого изобрѣтенія, цѣна рисунковъ можетъ значительно понизиться, а дешевизна ихъ распространитъ употребленіе изящнѣйшихъ образцевъ для ткачества, вышиванія и другихъ рукодѣлій.

Типографскій наборъ рисунковъ представляетъ также большое облегченіе въ ткацкомъ производствѣ, указывая не только узоръ, но и самое расположеніе нитей, чего въ обыкновенныхъ рисункахъ не бываетъ. Такимъ образомъ можно ткать прямо съ наборнаго рисунка, не имѣя надобности предварительно располагать его для ткани.

Для очевиднѣйшаго объясненія сущности этого способа, представляются здѣсь самыя изображенія, получаемыя посредствомъ типографскаго набора.

ТКАНЬ ПРОСТАЯ

обыкновенная.



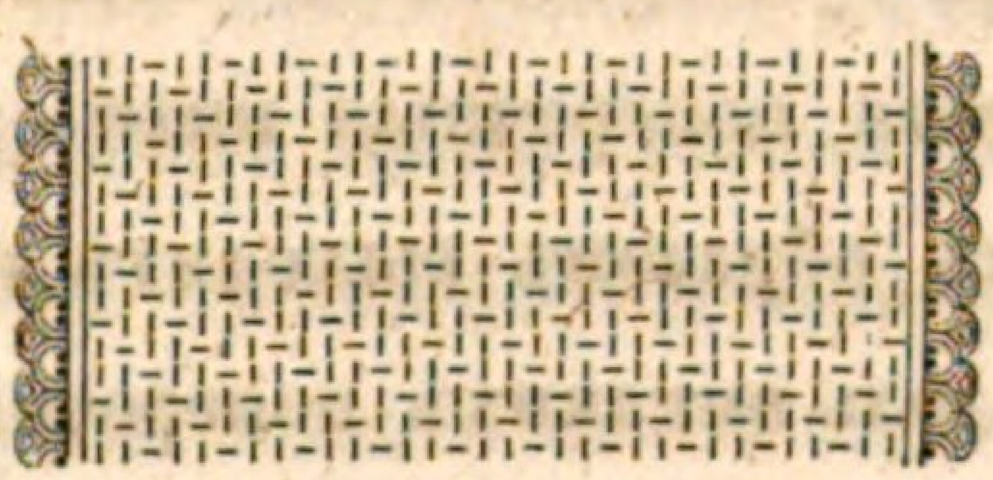
Въ этомъ изображеніи простой ткани можно ясно видѣть, что каждая продольная нить (основа) переплетается

поперечною (уткомъ) накрестъ, одна чрезъ другую, всегда въ очередномъ и единообразномъ порядкѣ. Такимъ способомъ ткутся холсты, сукна, канвы, миткали, тафты и т. п.

Прим. Кромѣ общихъ условій доброты тканей всякаго рода: прочности, ровности и согласія нитей, главнымъ достоинствомъ въ простой ткани почитается одинаковая плотность поперечныхъ нитей съ продольными, т. е. чтобы въ квадратной мѣрѣ находилось равное число поперечныхъ и продольныхъ нитей, и чтобы разстояніе между основою и уткомъ было одинаковое.

ТКАНЬ ПЕРЕХЛЕСТНАЯ

кипорная.



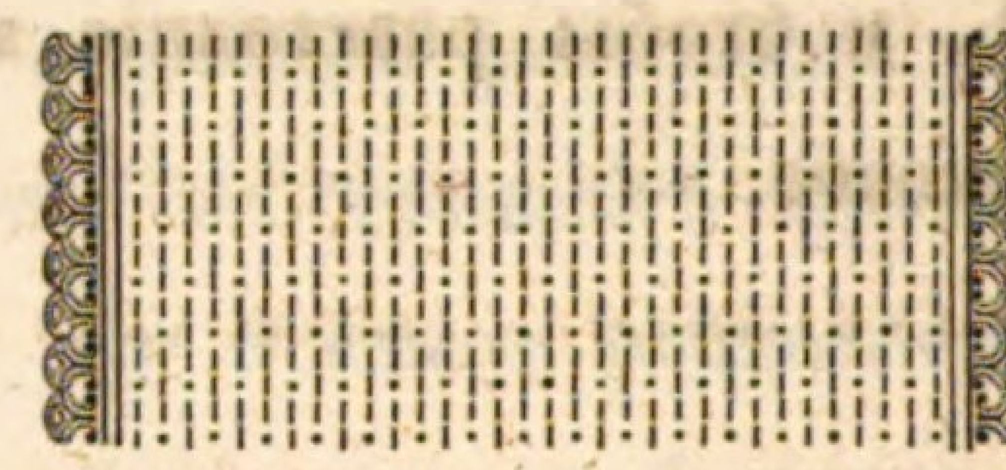
Изображенная здѣсь ткань показываетъ, что въ ней каждая продольная нить попеременно, въ очередномъ порядкѣ, перехлестывается чрезъ двѣ поперечныя нити, отъ чего и образуется наискось дорожчатая ткань; это явственно обнаруживается въ саржѣ, мериносѣ, армячинѣ, нанкѣ и т. п.

Прим. Должно замѣтить, что для тканей сего рода употребляются нити нѣсколько отложе, дабы перехлестныя

нити ложились гладко, отъ того и самая ткань выходитъ на видъ гораздо ровнѣе.

ТКАНЬ ЗАСТИЛЬНАЯ

атласистая.



Перехватъ продольныхъ нитей чрезъ три поперечныя означенъ въ этомъ изображенiи точками, дабы показать, что въ сей ткани употребляется всевозможное старанiе скрыть перехлестныя поперечныя нити, застилая ихъ продольными; такимъ образомъ выходитъ гладкая ткань, не представляющая вдоль никакихъ поперечныхъ нитей, напримѣръ: атласъ, тикъ, демикотонъ и т. п.

Прим. Въ ткани этого рода не наблюдается согласiе и равномѣрная плотность основы съ уткомъ, что почитается главнымъ достоинствомъ въ простой ткани, а напротивъ того, стараются, сколько возможно, сжать нити основы, чтобы перехваты поперечныхъ нитей сдѣлать вовсе невидными и притомъ для основы употребляются нити тонкiя и самыя отлогiя, чтобы ткань была на видъ совершенно ровная.

ТКАНЬ УЗОРЧАТАЯ.


a.


b.


c.

Она составляется изъ трехъ родовъ тканей, коихъ различія объяснены выше, напримѣръ: означенная подъ лит. a *полосатая* состоитъ изъ простой ткани и полосокъ атласистой; подъ лит. b. изображена перехлестная ткань, въ коей нѣсколько продольныхъ нитей перехватываются поперечными въ очередномъ порядкѣ, то въ одномъ, то въ другомъ направленіи, отъ чего получается ткань струистаго вида; клѣтчатая подъ лит. c. образуется посредствомъ явственныхъ перехватовъ, въ атласистой ткани, продольныхъ нитей поперечными. Это даетъ понятіе какимъ образомъ производятся всѣ узорчатыя ткани, въ коихъ то по атласистому грунту бываютъ атласистые узоры съ разводами изъ простой или кипорной ткани, то по клѣтчатому или полосатому грунту выведены узоры изъ простой или какой либо другой ткани.

Разсмотрѣвъ составъ разнородныхъ тканей относительно расположенія нитей, можно видѣть ясно какія многосложности и затрудненія встрѣчаются въ ткацкомъ производствѣ. Типографскій наборъ рисунковъ представляетъ возможность привести ихъ въ согласіе съ ткачествомъ, дабы тѣмъ облегчить самую работу и вмѣстѣ доставить изящные образцы для тканей по сходнѣйшимъ цѣнамъ. Этотъ спо-

собъ составленія рисунковъ примѣняется также къ мозаичной работѣ и къ вышиванію.

Для рисунковъ типографскаго набора принята за основаніе простая ткань, въ коей посредствомъ перекрестныхъ, продольныхъ и поперечныхъ нитей образуются самые правильные квадраты; слѣдовательно всѣ наборные узоры для ткачества должны состоять изъ квадратовъ, подобно какъ въ рисункахъ для мозаической работы, для шитья по канвѣ, для вышиванія по тюлю и другимъ тканямъ.

Чтобы печатать типографскимъ искуствомъ накрестъ графленную бумагу въ самыхъ правильныхъ квадратахъ берутся линейки равномѣрной тонины, устанавливаются паралельно одна отъ другой въ опредѣленномъ равномъ разстояніи и отпечатываются, сперва въ одномъ направленіи. Потомъ отпечатанный листъ кладется накрестъ и на немъ отпечатываются тѣ же паралельныя линіи, но только въ вертикальномъ направленіи относительно первыхъ и получается графленная бумага съ самыми правильными квадратами.

Этотъ способъ имѣетъ предъ гравированіемъ ту выгоду, что на бумагѣ не образуются возвышенные рубцы отъ краски и она не получаетъ лоска, который происходитъ въ оттискахъ съ металла или камня и отъ коего краски ложатся неровно. Притомъ графленная бумага типографскимъ наборомъ обходится въ нѣсколько кратъ дешевле гравированной, потому что производится втрое скорѣе.

Такая графленная бумага служитъ для рисованія на ней какихъ либо узоровъ или фигуръ; но для набора разныхъ рисунковъ нужно, чтобы каждый образующійся между ли-

ніями квадратъ былъ отдѣльнымъ и независимымъ одинъ отъ другаго. Для этого признано удобнымъ употребить колечки для означенія квадратовъ.

Такъ какъ всякое колечко можетъ быть вынуто и на мѣсто его поставлено другое, то для означенія цвѣтовъ въ рисункахъ при типографскомъ наборѣ приняты постоянными знаками слѣдующіе:

ДЛЯ ЦВѢТОВЪ ОСНОВНЫХЪ.

Бѣлый не имѣетъ никакихъ знаковъ.

Желтый .		Точки.
Красный .	* * * * * * * *	Звѣздочки.
Синій . . .	/ / / / / / / /	Линіи.

ДЛЯ ЦВѢТОВЪ СОСТАВНЫХЪ ПРОСТЫХЪ.

Оранжевый	*. *. *. *. *.	Точки со звѣздочками, потому что составляется изъ желтаго и краснаго.
Зеленый	\\. \\. \\. \\. \\.	Точки съ линіями, потому что составляется изъ желтаго и синяго.
Фіолетовый	* * * * *	Звѣздочки съ линіями, потому что составляется изъ краснаго и синяго.

ДЛЯ ЦВѢТОВЪ СОСТАВНЫХЪ СЛОЖНЫХЪ.

Черный	● ● ● ● ● ● ●	Кружечки темнаго цвѣта.
Грунтъ	○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	Колечки, которыя означаютъ также всякій неопредѣленный цвѣтъ.


Съ помощью всѣхъ изчисленныхъ и другихъ знаковъ, типографскій наборъ рисунковъ для разныхъ рукодѣлій,


производится легко и скоро, а изображенія передаются со всевозможною вѣрностью.

Чтобы дать основательное понятіе о превосходствѣ сего изобрѣтенія, представляются здѣсь два наборные рисунка: одинъ, сдѣланный посредствомъ знаковъ, а другой, по такимъ знакамъ раскрашенный.

Представленные рисунки могутъ достаточно удостовѣрить въ обширной пользѣ и разнообразномъ примѣненіи типографскаго набора, по изложенной здѣсь системѣ, которая, само собою разумѣется, еще подлежитъ дальнѣйшему развитію; но судя по основнымъ ея началамъ можно предвидѣть, что это изобрѣтеніе значительно расширитъ кругъ дѣйствія типографскаго искуства и притомъ окажетъ существенную услугу многимъ рукодѣліямъ, облегчая самую работу и доставляя возможность пріобрѣтать рисунки гораздо дешевле въ сравненіи съ тѣми, которые нынѣ употребляются.

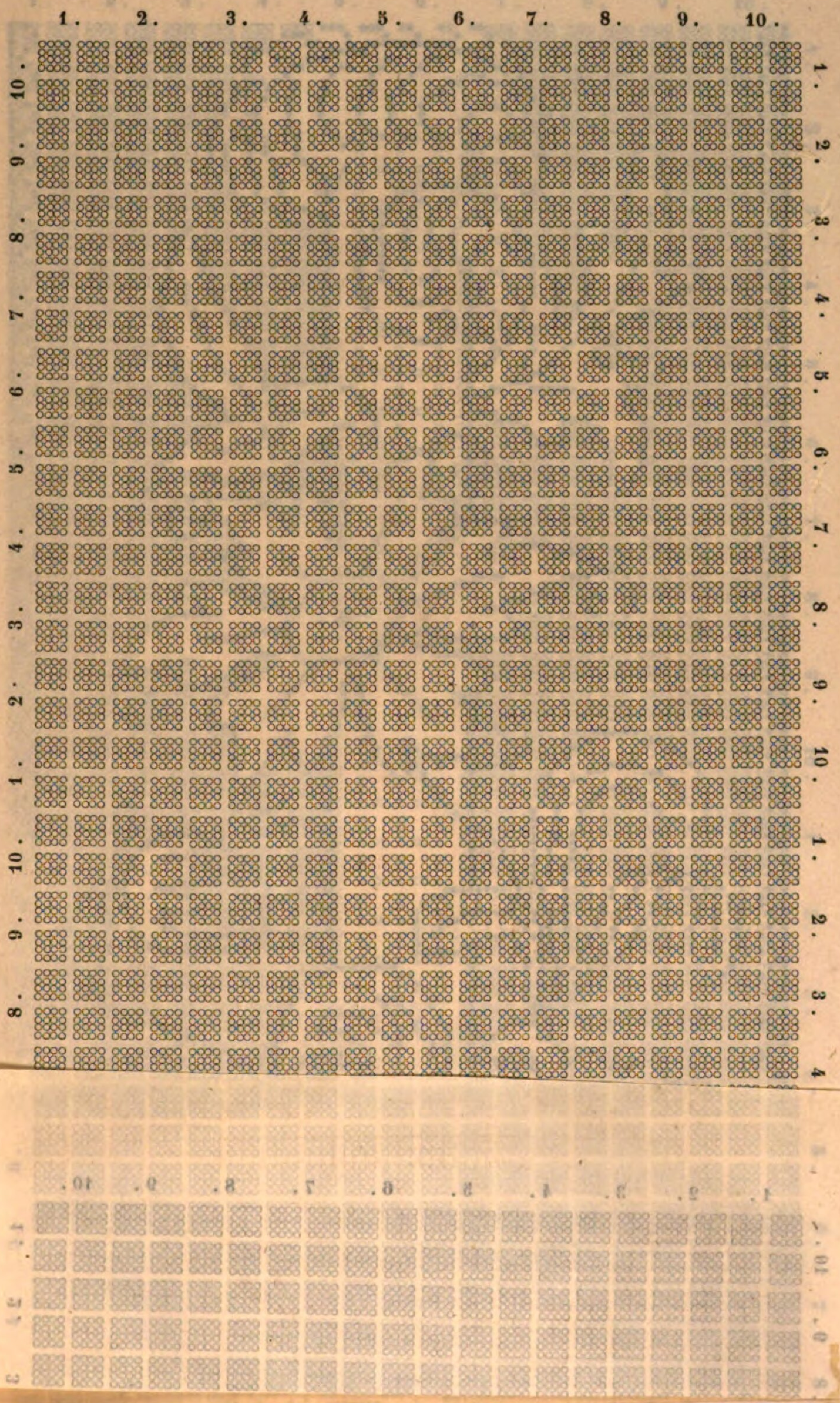
Сіе изложеніе системы наборныхъ рисунковъ, могущее ознакомить съ общимъ примѣненіемъ изобрѣтеннаго способа къ типографскому искуству, сообщено здѣсь въ томъ видѣ, какъ оно представлено въ Министерство Финансовъ для испрошенія привиллегіи на это изобрѣтеніе; въ послѣдствіи же будетъ изложено руководство къ употребленію наборныхъ рисунковъ особо для каждаго рода рукодѣлій.


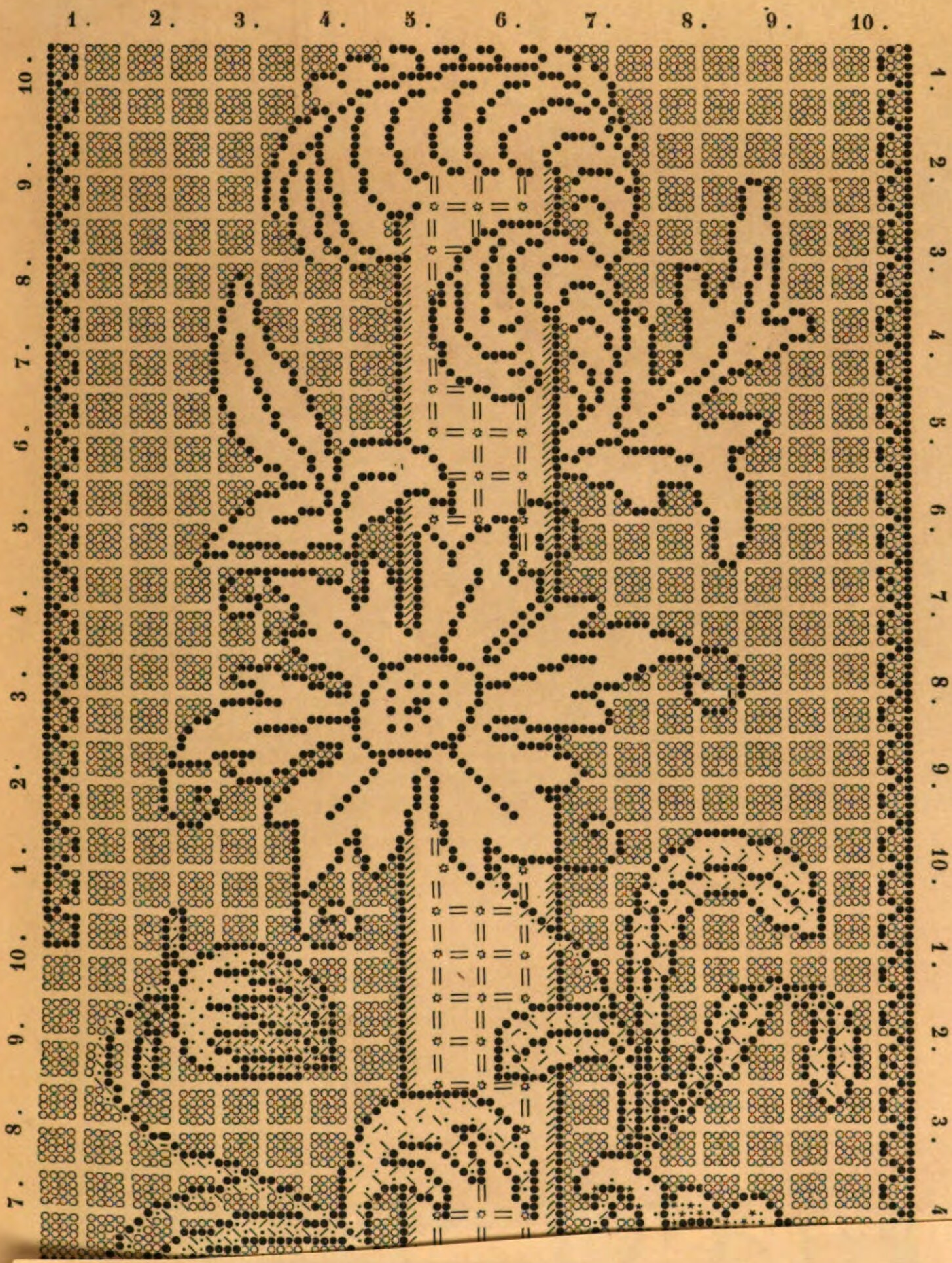


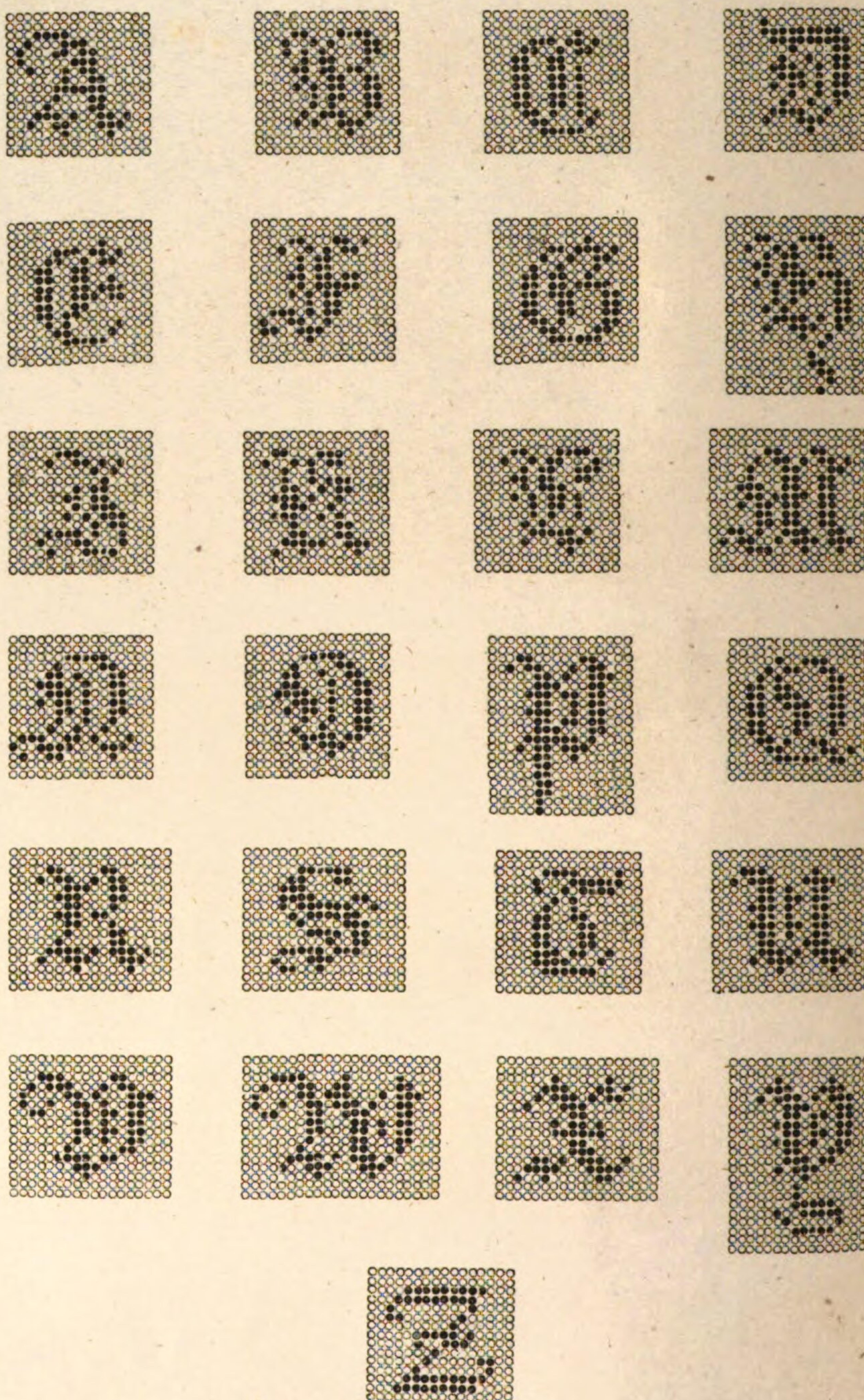
…графія Е. Фишера, Привилегированная на составленіе и печатаніе наборныхъ рисунковъ и канвеной бумаги.

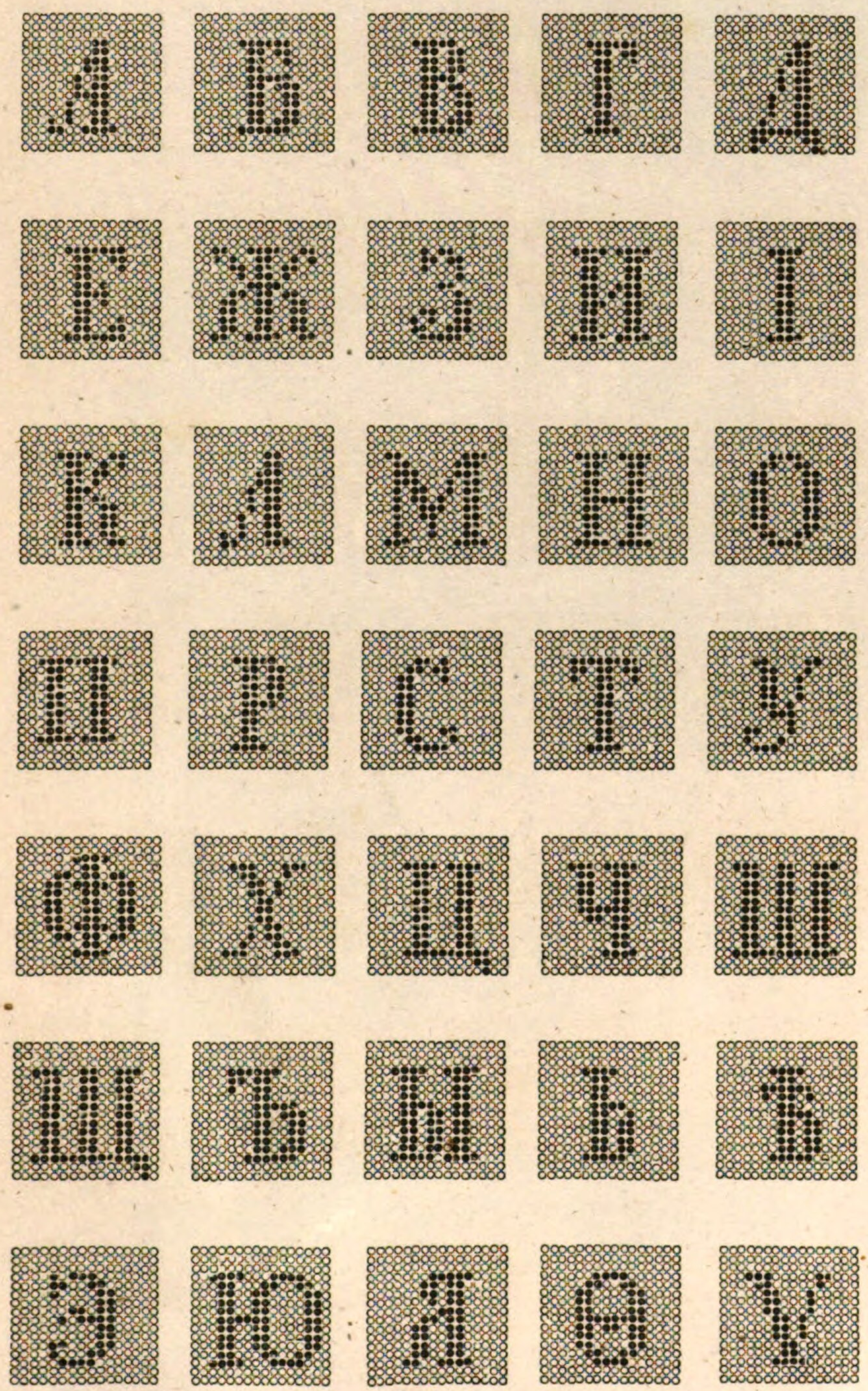
Типографія Е. Фишера, Привилегированная на составленіе и печатаніе наборныхъ рисунковъ и канвеной бумаги.

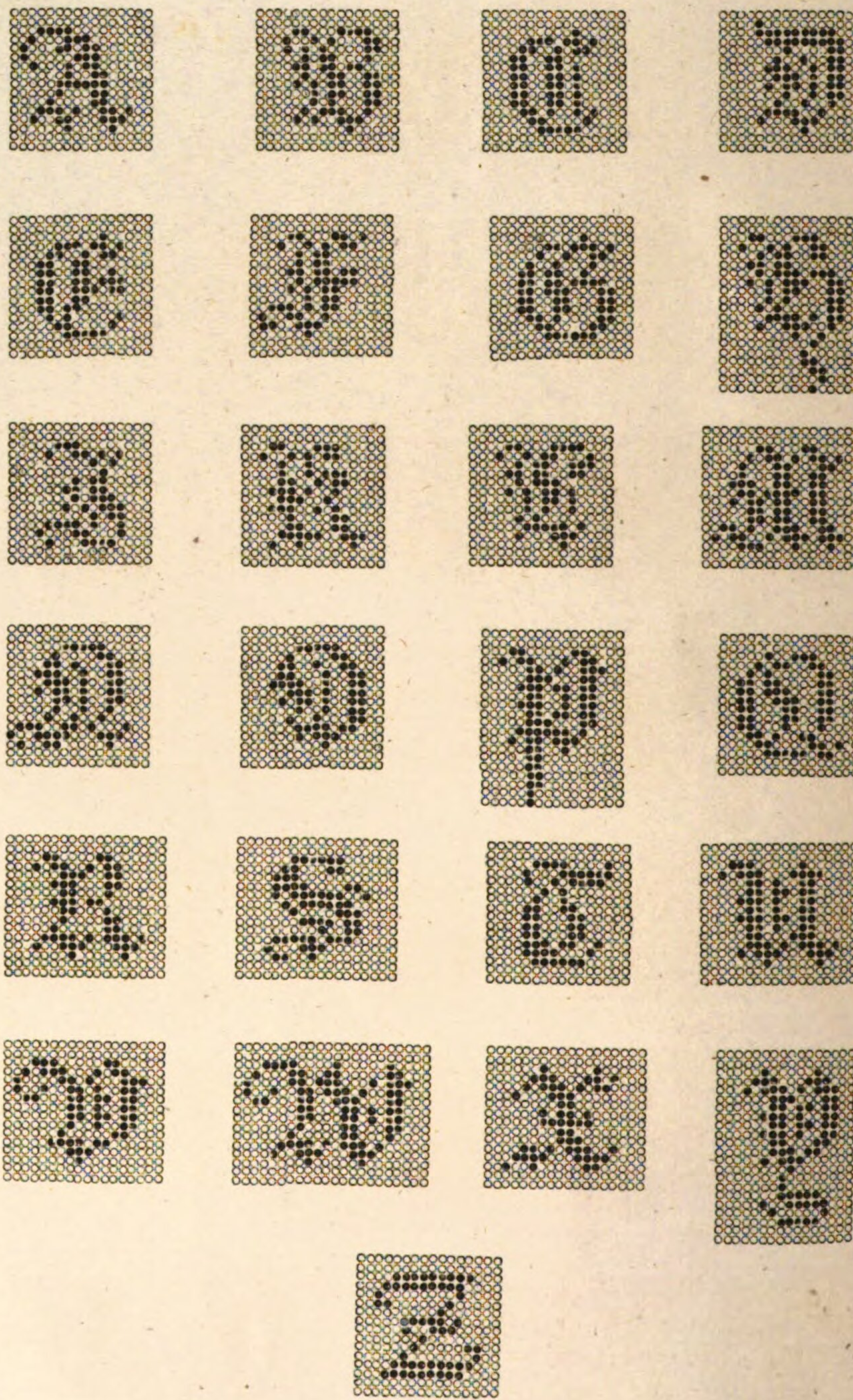

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

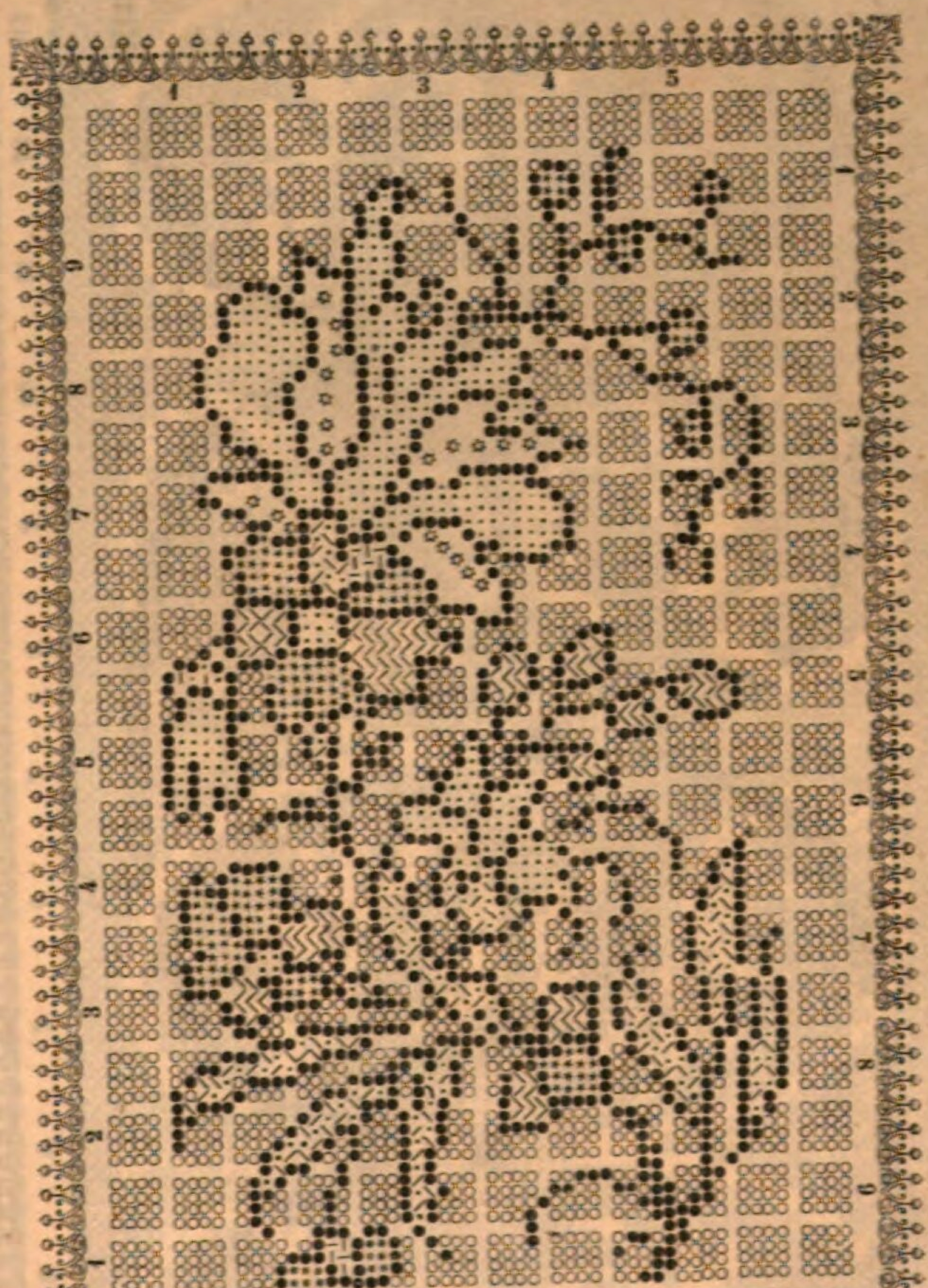


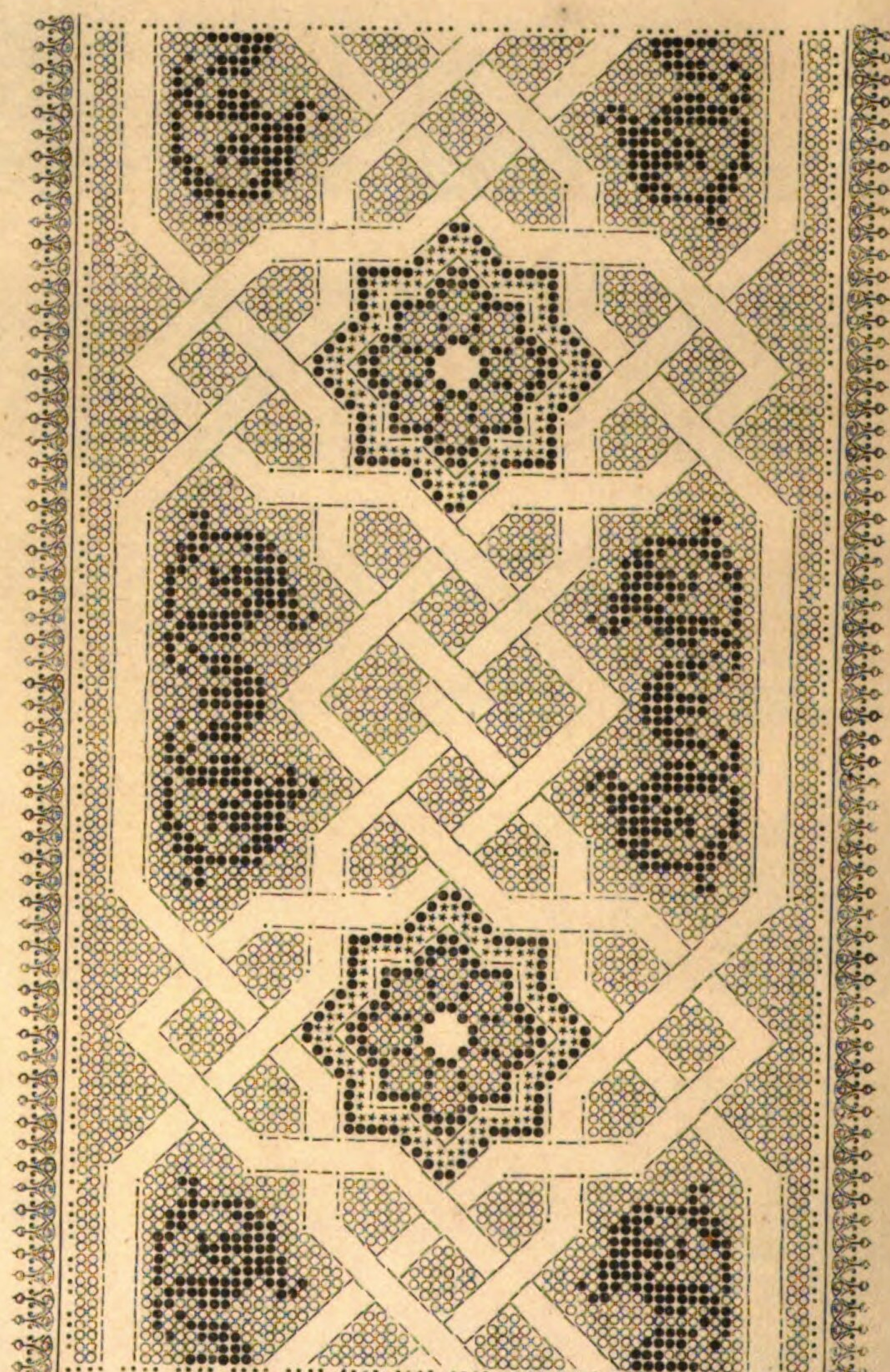

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

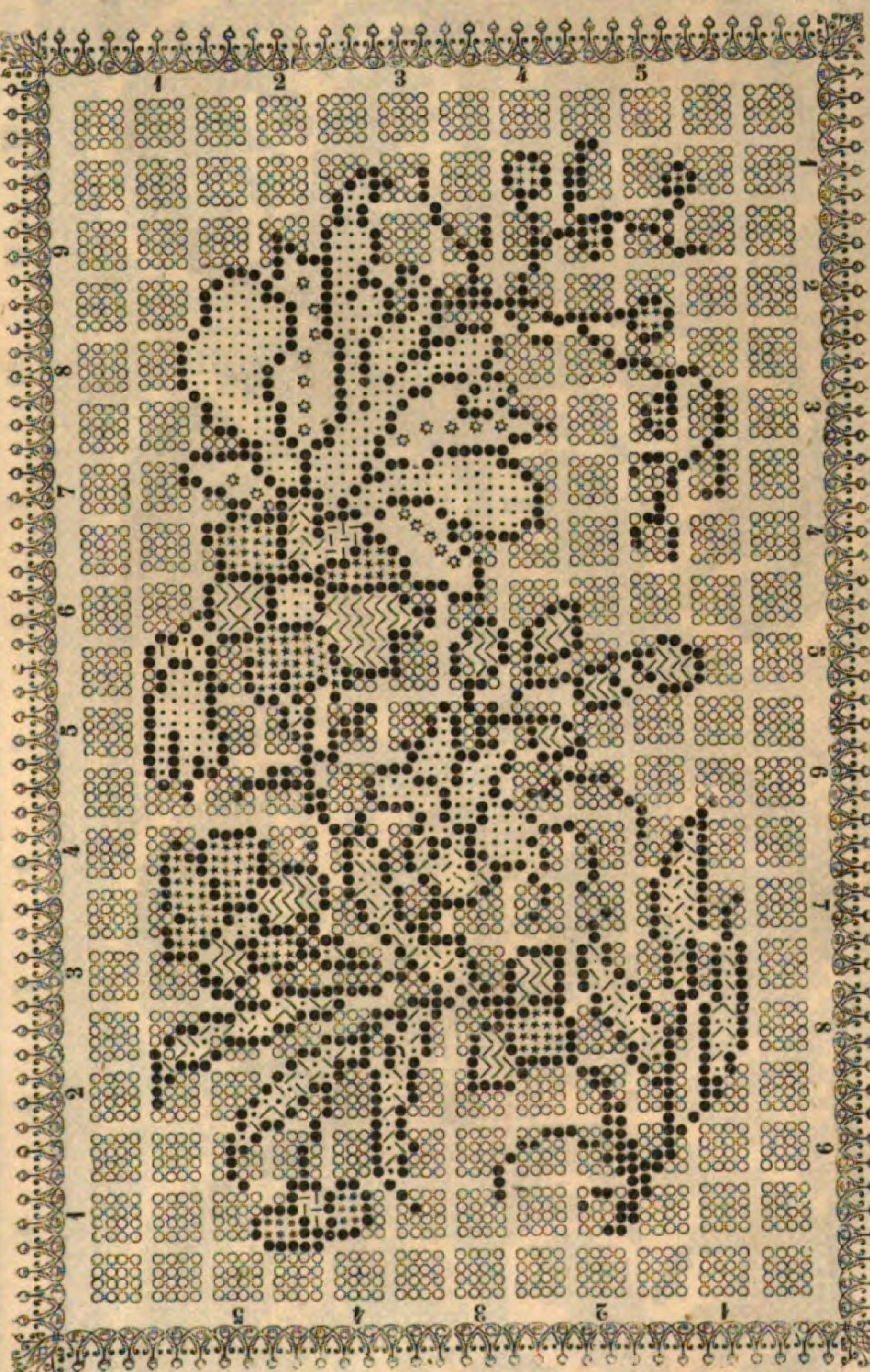


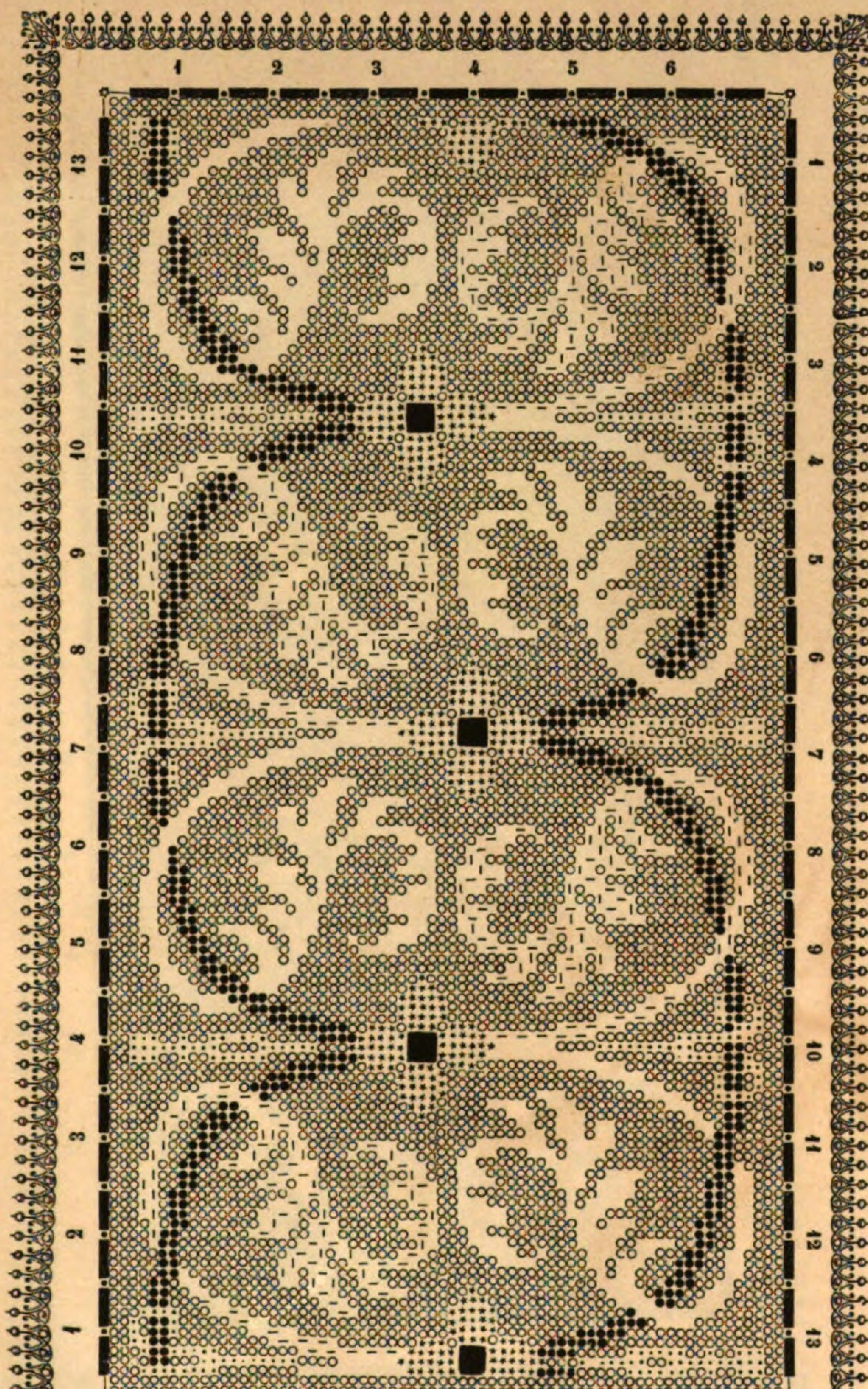

А Б В Г Д
Е Ж З И І
К Л М Н О
П Р С Т У
Ф Х Ц Ч Ш
Щ Ъ Ы Ь Ѣ
Э Ю Я Ѳ Ѵ

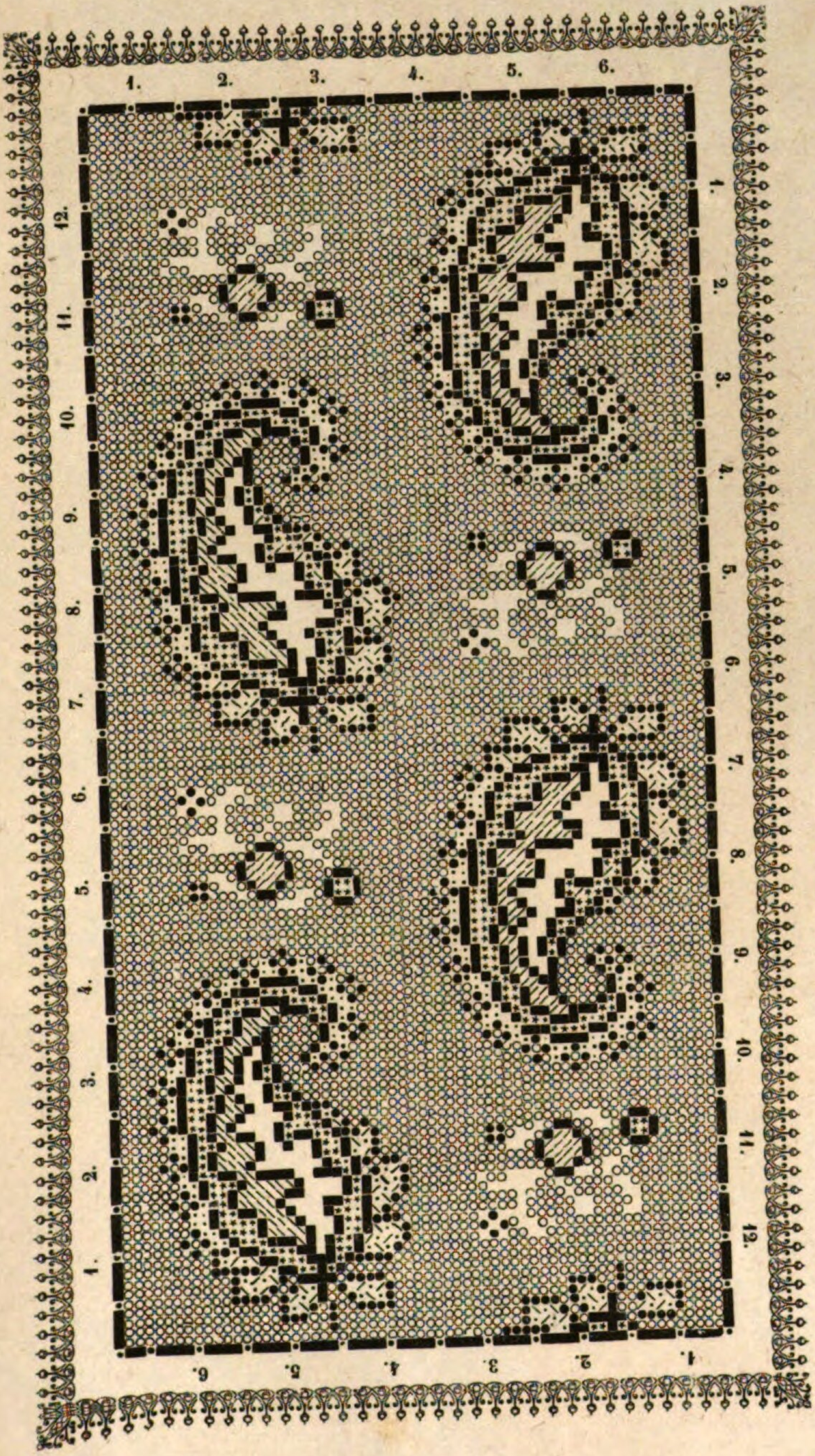


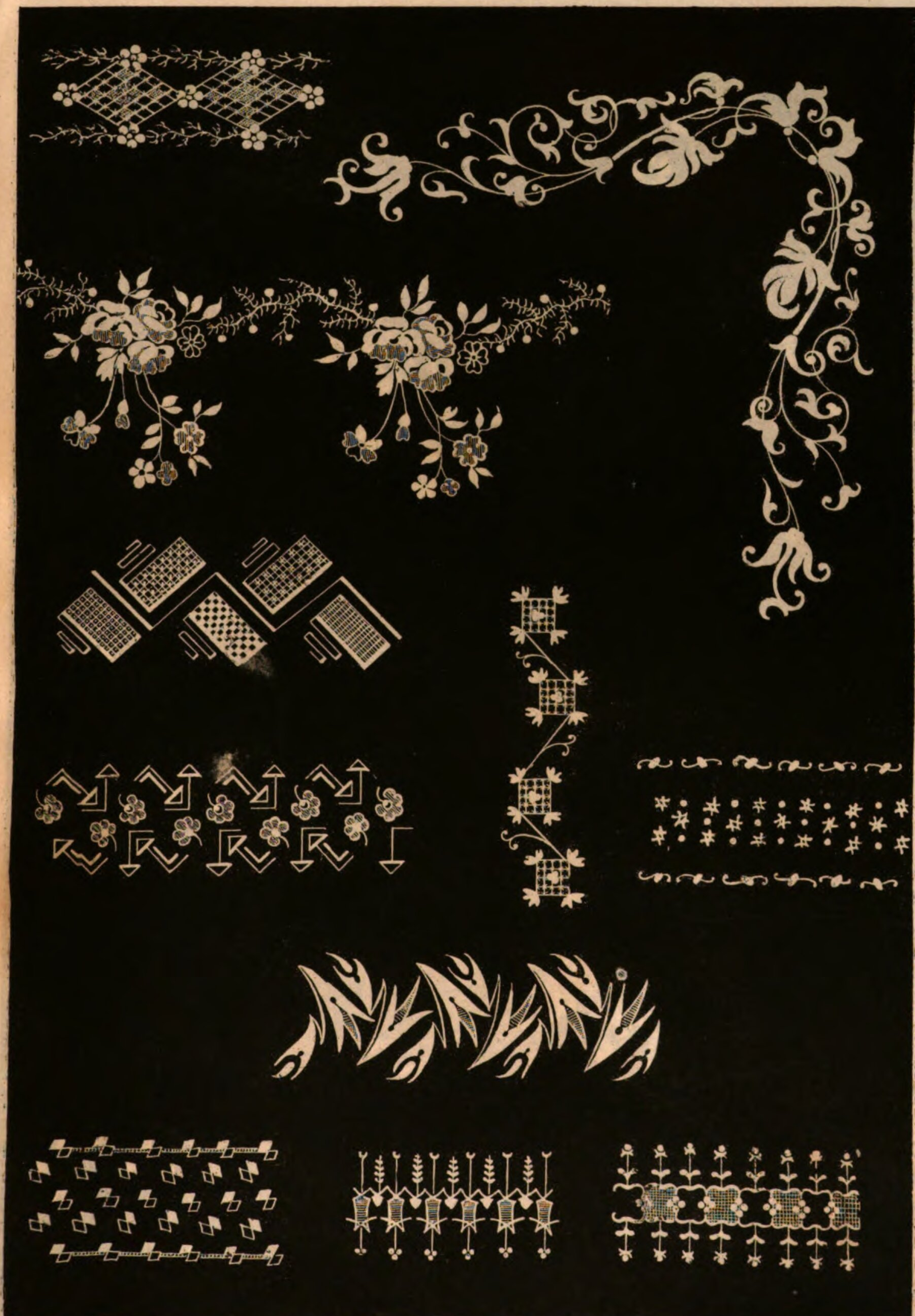














II.



II



III.



IV.



VI



V.









ОБЪ УЗОРАХЪ.

Въ новѣйшее время, съ распространенiемъ изобрѣтенiя по разнымъ отраслямъ промышленности, совершенствуется также вкусъ въ искуствахъ и въ производствѣ нѣкоторыхъ издѣлiй, составляющихъ принадлежность роскоши. Эпоха раболѣпнаго копированiя проходитъ и современныя требованiя возбуждаютъ умы къ изобрѣтенiямъ.

Это направленiе имѣлось въ виду и при составленiи прилагаемыхъ здѣсь узоровъ, арабесковъ и рисунковъ. Изъ прилагаемыхъ образцовъ нѣкоторые имѣютъ полное очертанiе, другiе же составляютъ только часть рисунка. Въ послѣднемъ случаѣ художникъ, такъ сказать, хотѣлъ дать тему производителю какой либо работы, предоставляя ему самому сформировать рисунокъ по его произволу. Колера нарочно употреблены сильные, дабы лучше различать ихъ; слѣдовательно гармонiя цвѣтовъ предоставляется производителю работъ.

Опытный мастеръ, обладающiй образованнымъ вкусомъ, не будетъ слѣдовать непремѣнно пунктъ за пунктомъ данному образцу, но, обозрѣвъ главный очеркъ его, можетъ докончить узоръ произвольно по собственному вкусу и усмотрѣнiю, даже перемѣнить совершенно направленiе рисунка, перевернувъ узоръ въ ту или другую сторону, или

прибавивъ къ нему что нибудь. Напримѣръ изъ одного букета можно составить цѣлую гирлянду, или, изъ каймы выбрать только одну часть для составленія букета, круга, розетки и т. п.

Вообще всѣмъ узорамъ и рисункамъ, здѣсь прилагаемымъ, даны такія формы, чтобъ они могли примѣняться къ различнымъ родамъ работъ и рукодѣлій. Напримѣръ рисунокъ для гончарной работы можетъ служить образцомъ для какого либо шитья или ткани, а канвенной рисунокъ можетъ служить для обоевъ, для ситцевъ, матерій и т. п.; рисунки для врѣзной и лѣпной работы могутъ послужить узорами для блондъ, кружевъ, для шитья гладью, въ тамбуръ и проборъ по тюлю, кисеѣ и проч. Такимъ образомъ одинъ образецъ можетъ быть примѣненъ ко множеству разнообразныхъ работъ, ремеслъ и рукодѣлій. Всякій можетъ убѣдиться въ вѣрности этихъ предположеній, если со вниманіемъ разсмотритъ образцы.

Главное въ рукодѣліяхъ и вообще во всѣхъ механическихъ работахъ — новость, или выполненіе современныхъ требованій. Кто не лишенъ изящнаго вкуса и постигаетъ современныя понятія объ искуствахъ, тому не трудно будетъ примѣнить и привести въ исполненіе всякаго рода работу, если у него подъ рукой находится очеркъ и расположеніе главной идеи.



ЩЕДРИНЪ.

Сильвестръ Өедосѣевичъ Щедринъ, Русскій ландшафтный живописецъ, принадлежитъ къ тому небольшому числу художниковъ, которыхъ труды и имена украшаютъ собою исторію искуствъ въ Россіи, но которые такъ мало знакомы у насъ, хотя внѣ своего отечества пріобрѣли Европейскую извѣстность. Изъ многочисленныхъ его произведеній только малая часть бывала на Академическихъ выставкахъ, другія же работы поступали прямо во владѣніе Особъ Императорскаго Дома, поручавшихъ заказы, либо разсѣяны по рукамъ частныхъ лицъ въ Россіи и въ другихъ странахъ. Самая жизнь Щедрина, проведенная имъ въ Европѣ, извѣстна только нѣсколькимъ лицамъ, которыя находились въ одно съ нимъ время за границею. Она не изобилуетъ приключеніями, какъ жизнь военнаго или политическаго человѣка. Горизонтъ ея заключенъ въ весьма ограниченномъ кругу, потому что она проводится художникомъ въ тишинѣ мастерскихъ, поглощается его страстью къ искуству. Разнообразіе, бросаемое на нее различными впечатлѣніями, — неразлучными спутниками путешествій; постепенность успѣховъ таланта, обогащаемаго наблюдательностью; мысли и чувства, пробуждаемыя всѣмъ въ душѣ художника, все это заключается въ тѣсномъ кругу близкихъ людей, и со смертью его остается только то, что онъ успѣлъ произвести. Такимъ образомъ жизнь, кипѣвшая трудомъ, мыслительностью, чувствомъ, — всѣми стремле-

піями, ознаменовывающими художника и человѣка, дѣлается въ своихъ нравственныхъ оттѣнкахъ почти неуловимою для жизнеописателя.

По ею опредѣляются его произведенія; она бросаетъ яркій свѣтъ на характеръ и направленіе его трудовъ; она обнаруживаетъ ихъ источники, средства его дарованія, причины, по которымъ онъ производилъ то, а не другое; наконецъ, вообще знакомитъ съ нравственною физіогноміею человѣка и съ исторіею его умственнаго развитія. По всему этому ея начертаніе необходимо, хотя краткое, но по возможности полное.

С. Ѳ. Щедринъ родился въ С. Петербургѣ въ 1791 году. Онъ былъ сынъ извѣстнаго профессора скульптуры и ректора Академіи Художествъ Ѳеодоса Ѳедоровича Щедрина и родной племянникъ адъюнктъ-ректора Академіи, ландшафтнаго живописца Семена Ѳедоровича Щедрина. Въ 1800 году поступилъ онъ въ воспитанники Академіи Художествъ, лаская себя надеждою, что со временемъ поступитъ въ пейзажной классъ, подъ руководство своего дяди. Ожиданія его не сбылись: въ 1804 году, за два года до того времени, какъ молодой Щедринъ долженъ былъ избрать для себя родъ художества, дядя его умеръ. Профессоръ батальной живописи, М. М. Ивановъ, принявшій этотъ классъ, полюбилъ молодаго Щедрина за его стараніе, тихой и благородной характеръ, и до самаго отъѣзда Сильвестра въ чужіе краи питалъ къ нему особую привязанность. Здѣсь, сверхъ обыкновенныхъ классныхъ занятій, Щедринъ проводилъ лѣтомъ все свободное время въ окрестностяхъ города, непрестанно занимаясь рисованіемъ и писаніемъ съ натуры. Любимое мѣсто прогулки его было на Петровскомъ островѣ; первыя изученія свои онъ посвятилъ деревьямъ, особливо любилъ дубы, — и даже самъ, вырывъ два отростка на Петровскомъ остро-

вѣ, принесъ съ собой и посадилъ при домѣ, гдѣ родился *, вѣроятно не думая, что юные любимцы его такъ скоро переживутъ его и останутся горестнымъ объ немъ воспоминаніемъ. Въ зимнее время Щедринъ копировалъ съ картинъ въ Эрмитажѣ, или въ галлереѣ гр. Александра Сергѣевича Строгонова, бывшаго тогда президентомъ Академіи Художествъ. Этотъ истинный покровитель врученныхъ ему юношей въ особенности полюбилъ С. Щедрина за благородство его характера, тихій, скромный нравъ и неутомимое прилежаніе. Въ 1809 году Щедринъ удостоенъ былъ 2-й серебряной медали за рисунокъ съ натуры; а въ 1811 въ торжественномъ собраніи Академіи получилъ 1-ю золотую медаль за видъ, написанный по программѣ: *Приморскій городъ, селеніе вдали, а на переднемъ планѣ стадо рогатаго скота.* Эта картина находится и теперь въ залахъ Академіи. Получивъ право на отправленіе за границу, онъ поступилъ въ пансіонеры Академіи.

Война съ Англіею, а потомъ съ Франціею препятствовала отправленію нашихъ художниковъ въ чужіе краи. Въ комнатахъ пансіонеровъ, приготовлявшихся къ поѣздкѣ въ Италію, оставался цѣлый рядъ претендентовъ на путешествіе. Наконецъ политическія обстоятельства перемѣнились. Тогда назначены были къ отправленію въ Италію: пейзажистъ *С. Щедринъ*, скульпторы: *Крыловъ* и *Гальбергъ*, историческій живописецъ *Сазоновъ* и архитекторъ *Глинка*. Прошелъ еще годъ, употребленный для инструкціи отъѣзжающимъ, и они наконецъ сѣли на корабль 29 іюля 1818 года. Четверо сутокъ путешественники ожидали попутнаго вѣтра; послѣ того застигнуты были ужасною бурею, и только черезъ недѣлю пристали въ Свенамюнде. Родственники пассажировъ, узнавъ въ Петербургѣ объ этой бурѣ, оплакивали ихъ какъ погибшихъ. Отъ Свенамюнде до

* На Петербургской сторонѣ, въ Плуталовой улицѣ, принадлежащемъ нынѣ брату его А. Ѳ. Щедрину.

Штетина они плыли вверхъ по Одеру, и 15 октября 1818 года прибыли въ Римъ, мѣсто своего назначенія.

Принявъ твердое намѣреніе не терять ни одного дня, Щедринъ немедленно принялся за работу, употребляя всѣ свои силы къ усовершенствованію себя въ своемъ искуствѣ. Россійскій посланникъ въ Римѣ, тайный совѣтникъ Италинскій, по знакомству съ отцемъ С. Щедрина, вскорѣ отличилъ его особеннымъ благорасположеніемъ и принялъ въ домѣ своемъ какъ сына.

Первые этюды, написанные имъ немедленно по пріѣздѣ въ Римъ и находящіеся нынѣ у брата его, проф. Стр. Иск. А. Ѳ. Щедрина, изображаютъ два вида съ натуры: *Tempio della Pace*, и *Tempio di Venere e Roma* и

Въ слѣдующемъ, 1819 году, пріѣхалъ въ Римъ Его Императорское Высочество Великій Князь Михаилъ Павловичъ, и всѣ Русскіе художники, чрезъ ходатайство А. П. Алединскаго, получили отъ Него заказы. Щедрину приказано было написать водяными красками три вида Неаполя, съ трехъ разныхъ пунктовъ города, а именно: 1. *Видъ публичнаго гульбища, Villa Reale*; 2. *Видъ на городъ отъ Capo di monte* и *Strada nuova*; 3. *Видъ набережной Santa Lucia*. Лѣтомъ 1819 года Щедринъ, исполняя волю Его Высочества, отправился въ Неаполь для снятія заданныхъ видовъ; но не имѣя навыка въ этомъ родѣ живописи, послѣ многихъ неудачныхъ опытовъ акварелью, въ которой онъ никогда не упражнялся, Щедринъ рѣшился обратиться къ нашему посольству, которое исходатайствовало у Великаго Князя позволеніе, чтобы вмѣсто трехъ видовъ акварелью Щедринъ сдѣлалъ двѣ картины масляными красками.

Съ этого времени работы Щедрина начали увеличиваться отъ полученія многихъ заказовъ. Вотъ что писалъ онъ къ Гальбергу изъ Неаполя, отъ 17 октября 1819. «Для «гр. Штакельберга надо написать двѣ картины, да для

«Великаго Князя двѣ, да для кн. Голицына одну карти-«ну, да для себя надо надѣлать этюдовъ; до сей поры я «ничего больше не писалъ, какъ только одинъ видъ, съ «тою только разницею, что отъ одной картины отойду, «къ другой подойду: одинъ и тотъ же видъ для Великаго «Князя и для гр. Штакельберга». Далѣе изъ писемъ его видно, что въ тоже время онъ познакомился съ кн. Меншиковымъ и много для него работалъ.

Здѣсь, въ Неаполѣ, Щедринъ пробылъ до самой революціи. Отъѣздъ короля, а за нимъ и всѣхъ миссій, принудилъ его возвратиться въ Римъ. Въ іюнѣ 1820 онъ ѣздилъ въ Кастелламаре, чтобы лѣтнее время работать тамъ и въ окрестностяхъ съ натуры. Тутъ онъ пробылъ недолго. Началась революція, и въ августѣ Щедринъ уже опять былъ въ Неаполѣ, а въ мартѣ 1821, до начатія военныхъ дѣйствій Австрійцами, возвратился въ Римъ. Какъ и всѣ художники въ Римѣ, Щедринъ лѣто обыкновенно проводилъ въ какомъ либо изъ окрестныхъ мѣстечекъ для дѣланія этюдовъ съ натуры; но эти этюды были оконченныя картины, а потому ихъ всегда разбирали всѣ зимою. Въ 1821 и 1822 годахъ, написалъ онъ большой *Видъ Колизея*, который былъ представленъ Государю Императору, и находится теперь въ Эрмитажѣ. Всѣ восхищались въ Италіи этою картиною, которая стоила большихъ трудовъ своею многосложностью. Работа Щедрина съ каждымъ днемъ болѣе и болѣе пріобрѣтала и заслуживала вниманіе публики.

Въ томъ же году Щедринъ окончилъ для гр. Бутурлина два вида; первый представляетъ *Папской дворецъ на Монте-Кавалло* съ бывшимъ тогда благословеніемъ народа по случаю выздоровленія Пія VII; второй — *Островъ на Тибрѣ* съ мостами quattro capri и ponte rotto. Однимъ изъ необыкновенныхъ явленій въ художественномъ мірѣ можетъ почесться его картина, представляющая *Видъ*

крѣпости Св. Ангела съ мостомъ и противулежащимъ берегомъ; она была писана художникомъ *восемь разъ*, по желанію требователей; но каждое ея повтореніе не было просто копіею первой картины: художникъ всегда приходилъ и оканчивалъ каждую съ натуры на мѣстѣ, избирая всякой разъ новое освѣщеніе. Этотъ видъ присланъ былъ въ С. Петербургъ и находился на выставкѣ Общества Поощренія Художниковъ (въ январѣ 1826). Вотъ что сказано объ этой картинѣ въ описаніи выставки, помѣщенномъ въ Сѣверныхъ Цвѣтахъ Барона Дельвига, на 1827 годъ. «Изъ рисунка картины Щедрина ты увидишь выборъ мѣста. Но тотъ, кто знаетъ ее, не забудетъ ни прелестнаго неба, ни исполинскаго храма св. Петра, синѣющагося вдали, ни Тибра, ни береговъ его, ни той милой «кисти, которая умѣла такъ искусно и свободно поддѣлаться подъ натуру. Произведеніе сіе такъ понравилось въ Римѣ, что многіе желали имѣть его. Художникъ, какъ увѣряли меня, долженъ былъ повторить этотъ видъ восемь «разъ, но любя художество и природу, не захотѣлъ быть «копистомъ собственной работы. Всякой разъ онъ измѣнялъ «воздухъ и тонъ картины, и такимъ образомъ произвелъ восемь картинъ, одинъ и тотъ же видъ представляющихъ, «равно оригинальныхъ. Примѣръ достойный подражанія! «Другія произведенія Щедрина, бывшія на выставкѣ, также прекрасны, и въ томъ числѣ превосходный пейзажъ, «принадлежащій ея с. гр. Несельроде.»

Иногда, хотя рѣдко, для отдыха, онъ дѣлалъ *tableaux de genre*. Это было для него очень легко, потому что фигуры рисовалъ онъ лучше всѣхъ современныхъ пейзажистовъ (исключая развѣ Кателя) и никогда не имѣлъ нужды прибѣгать для того къ чужой помощи: вотъ истинная и неоспоримая польза основательнаго академическаго ученія. Одна такая картина, представляющая Римскихъ Пифераровъ, находится у ея с. кн. Софьи Гр. Волконской. Въ этомъ,

1821 году, Государь Императоръ, уваживъ засвидѣтельствованіе Россійскаго посланника т. с. Италинскаго о похвальномъ поведеніи и успѣхахъ Щедрина и товарищей его, Высочайше повелѣть соизволилъ, чрезъ посредство г. министра духовныхъ дѣлъ и народнаго просвѣщенія князя Александра Николаевича Голицына, продолжить срокъ пребыванія въ Римѣ именованныхъ художниковъ еще на два года.

Въ 1822 г., Щедринъ провелъ лѣто въ Тиволи и Субіако (въ послѣднемъ жилъ вмѣстѣ съ Пр. Басинымъ). На слѣдующее лѣто 1823, онъ опять жилъ въ Тиволи, въ половинѣ августа того же года перебрался въ Альбано, желая заняться тамъ въ особенности деревьями. Съ этой эпохи началась рѣшительная перемѣна въ его манерѣ. Въ 1824, работалъ въ Неаполѣ, а въ концѣ іюня 1825 года, переѣхалъ изъ Рима въ Соренто, чтобы писать тамъ съ натуры скалы и море.

Отъѣзжая изъ Рима, Щедринъ чувствовалъ небольшую боль въ горлѣ. По прибытіи въ Неаполь она усилилась. Къ несчастію, онъ обратился для совѣта къ доктору, который, не понявъ болѣзни, погубилъ его своимъ леченіемъ. Вотъ что писалъ Щедринъ отъ 31 августа изъ Соренто: «Несносный А. погубилъ меня своимъ леченіемъ и «присутствіемъ въ Соренто... подъ конецъ, потерявъ тер«пѣнье, я бѣжалъ въ Неаполь и въ лодкѣ получилъ письмо, «которымъ меня приглашали въ Неаполь посовѣтоваться съ «докторами, ибо гг. Русскіе слышали, что мой медикъ «задаетъ такія порціи, что каждая изъ нихъ годилась бы «всякому христіанину на цѣлую недѣлю. Сегодня я имѣлъ «свиданіе съ докторомъ Неаполитанскимъ у кн. Щербатова, «котораго онъ пользуетъ: когда я показалъ ему рецепты, «то на одинъ изъ оныхъ докторъ вытаращилъ глаза, спро«сивъ, что я чувствовалъ принимая его...» Послѣ этого леченья, здоровье Щедрина никогда уже не могло совершенно возстановиться. — Въ октябрѣ того же года онъ жаловался, изъ Амальфи, на болѣзни такія, о которыхъ вовсе до сей поры

не имѣлъ понятія. «Лихорадка, головная и желудочная боль «меня мучатъ безпрестанно, сверхъ того жара нестерпимая, «и я не могу дождаться, когдабъ отправиться въ Римъ.»

Не смотря на такое болѣзненное состояніе онъ работалъ чрезвычайно прилежно, и жаловался на болѣзнь, болѣе чѣмъ на дурныя погоды, обыкновенныя въ позднее время года. Въ Сорento, въ Амальфи, нигдѣ онъ не оставался празднымъ. Въ первомъ написалъ онъ картину для маркиза Бусли и другую для гр-ни Нессельроде; въ Амальфи произвелъ *Большой видъ города Амальфи*, — картину пріобрѣтенную кн. Гр. Ив. Гагаринымъ и находящуюся нынѣ въ комнатахъ Ея И. Величества въ Александріи. Кромѣ того, онъ писалъ много другихъ картинъ, но въ этомъ году не успѣлъ окончить. Въ концѣ 1826 В. А. Перовскій предложилъ Щедрину сдѣлать коллекцію видовъ Италіи, оставляя совершенную свободу художнику писать и избирать предметы по собственному желанію. Еще бывши въ Альбано въ 1821, Щедринъ писалъ для В. А. Перовскаго *Видъ верхней аллеи* и *Альбанскаго озера съ горою Каво.*

Съ этого времени, періодъ жизни Щедрина можетъ почесться самою блистательною эпохою его таланта. Онъ часто даже жаловался пріятелямъ своимъ, что не можетъ успѣвать съ своими картинами, чтобы удовлетворить требователей. Въ письмѣ къ Гальбергу въ Римъ, отъ 27 августа 1827, изъ Неаполя, Щедринъ говоритъ: «к. Гагаринъ писалъ «къ Р. А. Винспіеру, что желаетъ отъ меня картинъ безъ «счету, между тѣмъ, какъ занимаясь работой В. А. Перовскаго, я не слишкомъ тороплюсь для другихъ заказовъ; а «тутъ, какъ на смѣхъ, тѣ, которые хотѣли имѣть одну «картину, спрашиваютъ двѣ, три; тѣ, которые хотѣли двѣ, «назначаютъ пять: такимъ образомъ накопилось у меня «болѣе сорока заказныхъ картинъ, въ томъ числѣ четыре «большія. Вотъ такъ-то бываетъ иногда много, а иногда «ничего.» По скромности своей, Щедринъ не видѣлъ и не

догадывался, что всѣ эти заказы были доказательствомъ усовершенствованія его таланта и возросшей репутаціи... Въ концѣ письма онъ прибавляетъ: «и какъ на смѣхъ нынѣш-«няго года работа идетъ очень медленно».

Одна изъ лучшихъ картинъ 1827 и 1828 годовъ, представляющая видъ Неаполя, находится въ С. Петербургѣ у кн. Щербатовой. Въ началѣ 1829, пріѣзжала въ Неаполь Великая Княгиня Елена Павловна и вмѣстѣ со всѣми лучшими художниками заняла и Щедрина значительною работою. Двѣ картины его, представляющія *виды Неаполя*, находятся въ Михайловскомъ дворцѣ въ С. Петербургѣ.

Осенью въ 1829 году, болѣзнь Щедрина снова обнаружилась. Доктора совѣтовали ему ничѣмъ не заниматься, гулять и даже перемѣнить климатъ. Бывшія тогда въ Неаполѣ графиня Воронцова и княгиня Голицына предложили ему проѣхать съ ними по Швейцаріи. Онъ не могъ не согласиться на такое обязательное предложеніе. Во время путешествія болѣзнь совсѣмъ почти его оставила, но на возвратномъ пути къ Неаполю, она опять усилилась, и въ концѣ года онъ остановился въ Римѣ; желчь разлилась во всей силѣ, — а дурная погода воспрепятствовала ему продолжать путь въ Неаполь. Онъ могъ только пріѣхать туда въ мартѣ 1830 года.

Въ одномъ изъ послѣднихъ писемъ своихъ, отъ 16 августа 1830, изъ Сорento въ С. Петербургъ, Щедринъ описываетъ свою болѣзнь слѣдующимъ образомъ:

«Я вамъ писалъ изъ Рима, что боленъ желтухой, но «по пріѣздѣ 5-го марта въ Неаполь, болѣзнь моя сдѣла-«лась столь серьозной, что лекарь 15 дней не смѣлъ да-«вать лекарствъ, и два мѣсяца опасались лихорадки, «которая бъ неминуемо меня отправила туда, откуда «только одинъ Лазарь возвратился. Апрѣля 5, меня отпра-«вили въ Сорento питаться молокомъ и предписали діэту

«довольно строгую, за что я не рѣдко ссорился съ моимъ «лекаремъ, ибо три раза въ день молоко, да costa di vaccina въ полдень мнѣ больно надоѣли. Но не хочу мучить «васъ подробностями моей 10-ти мѣсячной болѣзни, считая «оную отъ пріѣзда моего во Флоренцію, а всего на все 17-«мѣсячной. Теперь я поправился и уже третій день какъ «пришолъ изъ Вико пѣшкомъ въ Сорренто, гдѣ, вы знаете, «надо перейти гору нешуточную, что я сдѣлалъ безъ вся-«кой усталости. Говорятъ, что мнѣ очень долго надо ле-«читься, чтобы искоренить болѣзнь мою навсегда; но дѣло «состоитъ въ томъ, что доктора вовсе не согласны о «причинѣ моей болѣзни: мой лекарь говоритъ, что это по-«дагра и старается оттянуть ее въ ноги; другіе увѣряютъ, «что есть желчные камни; иные говорятъ, что простуда и «т. д. Скажу вамъ напослѣдокъ, что я вовсе вышелъ изъ «вѣры къ докторамъ и послѣднее время перессорился съ «ними, кидался отъ одного къ другому и попадалъ на «худшихъ; наконецъ, оставилъ ихъ и отправился въ Вико «пользоваться минеральной водой, которая мнѣ въ 30 дней «больше принесла пользы, нежели все время моего леченія. «Отсюда меня Р. А. Винспіеръ потребовалъ въ Неаполь, «чтобы сдѣлать консультацію, и какъ нашли, что мине-«ральная вода мнѣ принесла пользу, то и предписали мнѣ «продолжать оную. Кн. Софья Гр. Волконская приняла во «мнѣ участіе и непремѣнно хотѣла, чтобы я ѣхалъ въ «Карлсбадъ, но лекарь мнѣ воспрепятствовалъ, увѣряя, «что я по слабости не въ состояніи буду перенести столь «дальняго путешествія.»

Къ несчастію, опасенія доктора были вполнѣ справедливы, и черезъ два мѣсяца Щедринъ уже не существовалъ. Робертъ Антоновичъ Винспіеръ, Русскій генералъ-маіоръ, принимавшій постоянное участіе въ С. Ѳ. Щедринѣ, и бывшій съ нимъ въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ и до самаго конца его жизни въ безпрерывныхъ сношеніяхъ,

писалъ такъ къ Л. А. Перовскому о послѣднихъ часахъ и смерти художника.

«Щедринъ, оправившись нѣсколько въ Вико и Соренто, «перешолъ въ Амальфи, гдѣ дался какому-то шарлатану, «убѣдившему его продолжать леченіе, чтобы вовсе искоре-«нить болѣзнь: ежедневно задавалъ ему сильныя лекарства «и вмѣстѣ съ тѣмъ теплыя ванны, чѣмъ довелъ Щедрина «до такой слабости, что только на рукахъ могли его до-«нести оттуда въ Соренто, умирающаго и въ безпамятствѣ. «Чрезъ нѣсколько часовъ, онъ пришелъ въ себя и, изверг-«нувъ ртомъ много черной желчи, испустилъ духъ.»

Послѣ г. Винспіеръ прислалъ С. И. Гальбергу выписку изъ письменнаго извѣщенія лекаря, находившагося при Щедринѣ.

«Il Sigr Silvestro Scedrin arrivo da Amalfi in Sorrento «il di 7 Novembre 1830, moribondo per una idropisia, quasi «senza conoscenza. Mori la sera del di seguente 8 Novembre «alle ore 9. Fu sepolto nella chiesa di S. Vincenzo, dietro «l'altar maggiore. Questa notizia è stata estratta del registro «mortuario comunale.»

«Dottor Vincenzo Cangiano.»

Болѣе подробныя извѣстія о кончинѣ нашего знаменитаго соотечественника заключаются въ письмѣ Сорентскаго священника, который зналъ покойнаго Щедрина, къ брату его, отъ 14 Ноября того же года. Тамъ говорится, что «Щедринъ возвратился изъ Амальфи въ Соренто, 7 ноя-«бря, въ половинѣ пятаго часа по полудни весьма больной. «По прибытіи въ гостинницу (Locanda del Tasso), страданія «его усилились, онъ началъ извергать изъ себя черныя ве-«щества (colica epatica), силы его оставили и вскорѣ онъ «началъ кончаться. Священникъ, бывъ знакомъ съ нимъ, «тотчасъ явился къ нему, дѣлая по временамъ вопросы. «Тотъ не отвѣчалъ, но, взглянувъ на него, произнесъ

«прерывающимся голосомъ: *Все кончено...* Послѣ того священникъ предложилъ ему слова утѣшенія и все то, что «даетъ религія въ этомъ горестномъ случаѣ. Наконецъ, Щедринъ, обративъ глаза къ небу и держа его за руку, тихо «скончался, 8 ноября, въ четверть девятаго часа вечеромъ.» По кончинѣ Щедрина, Русскій посланникъ въ Неаполѣ, извѣщенный священникомъ, прибылъ въ Сорепто, присутствовалъ при печальномъ обрядѣ и «отдавъ послѣднюю честь своему другу», проводилъ его до мѣста погребенія въ церкви Св. Викентія.

Таковы главнѣйшія событія жизни Щедрина. По нимъ можно судить, какъ была она полна художественною дѣятельностью. Но прежде чѣмъ перейти къ разсмотрѣнію Щедрина, какъ художника, должно бросить на него краткій взглядъ какъ на человѣка.

Для этого достаточно упомянуть о нѣсколькихъ чертахъ, обнаруживающихъ его нравственную физіогномію. Здѣсь нельзя не сказать о той чувствительности, которую онъ обнаружилъ еще въ дѣтствѣ при потерѣ своего дяди. Скорбь Сильвестра была невыразима; трудно было подозрѣвать въ этомъ тихомъ, по видимому, беззаботномъ и равнодушномъ ребенкѣ столь нѣжную и горячую любовь и привязанность къ оплакиваемому имъ родственнику. Не менѣе того было ему доступно чувство признательности. Вниманіе бывшаго Президента Академіи, графа Строганова къ его рождающемуся дарованію поселило въ его сердцѣ неизгладимую благодарность. Онъ умѣлъ цѣнить и душевно чувствовать вниманіе своего покровителя: много лѣтъ уже прошло со дня смерти гр. Строганова, когда С. Щедринъ, отъѣзжая въ чужіе краи, завѣщалъ семейству своему картину, копированную имъ съ Остада въ галлереѣ гр. Строганова и желалъ сохранить ее, какъ воспоминаніе о быломъ. Но къ нѣжнымъ чувствамъ, къ тихости и ровности

характера онъ присоединялъ твердость воли въ трудахъ и спокойное мужество. Переѣздъ моремъ изъ Кронштадта въ въ Свенамюнде въ продолженіи семидневной бури былъ въ этомъ отношеніи нѣкотораго рода испытаніемъ. Во все это время Щедринъ не только не смущался духомъ, но даже ободрялъ и развеселялъ своихъ товарищей непритворнымъ хладнокровіемъ и добродушнымъ веселіемъ и спокойствіемъ. И здѣсь, въ грозѣ и ужасахъ онъ находилъ ту же любимую имъ природу, съ новыми и незнакомыми ему прелестями.

Всѣ эти качества, украшающія художника и полезныя для общественнаго человѣка, въ соединеніи съ тихимъ нравомъ, пріятною наружностью и непринужденно веселымъ обхожденіемъ, снискали Щедрину и въ чужихъ краяхъ входъ въ лучшій кругъ общества; а природный умъ его, получившій хорошее образованіе, къ тому же знаніе трехъ иностранныхъ языковъ (Французскаго, Итальянскаго и Нѣмецкаго) дѣлали разговоръ его занимательнымъ и доступнымъ для иностранцевъ.

Еще болѣе нравственное достоинство Щедрина обнаруживается тѣмъ, что появленіе въ Римѣ этого образованнаго и прилежнаго художника соединило и сблизило Русскихъ художниковъ, которые образовали съ этого времени, въ гостинницѣ *Лепре*, постоянныя вечернія собранія для бесѣдованія о предметахъ, касающихся искуства.

Къ довершенію этого очерка должно упомянуть здѣсь о тѣхъ отношеніяхъ, которыя наиболѣе характеризуютъ человѣка. Еще въ юношествѣ, между товарищами своими С. Щедринъ нашелъ въ С. И. Гальбергѣ истиннаго друга *. Они жили въ одной комнатѣ и все время свое посвящали искуствамъ, ими избраннымъ. Взаимная пріязнь ихъ, не смотря на различіе ихъ характеровъ, не измѣнилась до конца жизни: она питалась истиннымъ уваженіемъ

* С. И. Гальбергъ, профессоръ скульптуры, род. 1787 въ Эстляндіи, сконч. 1839 въ С. Петербургѣ.

другъ къ другу и сродствомъ благородныхъ и возвышенныхъ душъ *. Въ послѣдствіи онъ познакомился въ Неаполѣ съ поэтомъ нашимъ Константиномъ Николаевичемъ Батюшковымъ; живое и сильное чувство изящнаго сблизило двухъ поэтовъ. Они оба поняли другъ друга и помѣнялись искреннею любовью.

Вотъ почти все, что можно сказать о Щедринѣ, какъ о человѣкѣ; но это немногое достаточно можетъ объяснить, какими счастливыми качествами обладалъ онъ, и какого рода вліяніе могли они производить на его дарованіе. Въ нихъ заключены причины, по которымъ создался характеръ его произведеній — причины, по которымъ нѣтъ въ его живописи ни сильныхъ эффектовъ, ни выбора суровыхъ сценъ природы, ни ослѣпительныхъ крайностей; но всегда тихіе, спокойные образы очаровательныхъ видовъ Италіи, той самой Италіи, которая служила образцемъ для мрачной кисти Сальватора Розы.

Теперь, ознакомившись съ жизнію и характеромъ Щедрина, должно разсмотрѣть его, какъ художника, на томъ исключительномъ поприщѣ, гдѣ онъ явился и совершилъ свой путь съ такою честію для себя и для своего отечества.

Явленіе всякаго художника, который составилъ своими произведеніями эпоху въ искуствѣ, можетъ быть разсматриваемо въ трехъ періодахъ: въ первомъ, онъ состоитъ болѣе или менѣе подъ вліяніемъ предшествовавшихъ талантовъ и существующихъ понятій; во второмъ, составляетъ собою, при полномъ своемъ развитіи, временный переходъ въ какомъ нибудь отношеніи; наконецъ, въ третьемъ, производитъ въ свою очередь вліяніе на дальнѣйшую судьбу искуства. Не рѣдко это послѣднее совершается послѣ кончины художника, потому что, хотя онъ уже не су-

* Гальбергъ женатъ былъ на родной племянницѣ Щедрина.

ществуетъ, однакожъ дѣло его живетъ, движется и приноситъ плоды, умѣряясь вліяніемъ временныхъ и мѣстныхъ условій.

Первоначальными образцами въ ландшафтной живописи были для Щедрина картины, находящіяся въ Эрмитажѣ, въ залахъ Академіи Художествъ и въ Строгановской галлереѣ. Отдавая полную справедливость ихъ мастерамъ, должно сказать, что въ отношеніи перспективы линій и тоновъ и сочиненія они представляютъ весьма много прекраснаго; но въ рѣдкихъ изъ нихъ найдется все разнообразіе красокъ природы и свѣто-тѣни. Большею частію эти картины писаны общими тонами; часто, имѣя глубину воздуха, не имѣютъ его прозрачности, и, отличаясь мастерскимъ письмомъ, лишены чистыхъ контуровъ. Въ рѣдкихъ изъ нихъ зелень имѣетъ свою прозрачность, свойственные ей блики и разнообразіе отливовъ, происходящихъ отъ различнаго возраста и рода деревъ, и отъ неба, то блещущаго полдневнымъ свѣтомъ, то облачнаго, то утренняго, то вечерѣющаго. Сверхъ того, лучшія изъ этихъ картинъ почти исключительно принадлежатъ кисти мастеровъ сѣверныхъ школъ; слѣдовательно, какъ копіи мѣстной природы, отличаются, при всей ихъ вѣрности, однотонностью и однообразіемъ, и потому самому составляютъ не слишкомъ обширное поприще для учащагося. Нѣкоторые же мастера исключительно занимались сочиненіемъ фантастическихъ или историческихъ пейзажей, которые не могутъ ни ученымъ расположеніемъ сочиненія, ни естественностью перспективы вполнѣ замѣнить природу. Въ этомъ отношеніи, примѣръ знаменитыхъ художниковъ ввелъ второстепенныя дарованія въ заблужденіе, въ слѣдствіе котораго изученіе природы они начали пренебрегать, предоставляя все фантазіи. Въ это же время, потому ли, что произведенія геніальныя дурно истолковывались, или что для художниковъ посредственныхъ одна принятая, условная манера кажется

лучше, чѣмъ безконечно разнообразное подражаніе природѣ, только весьма многіе считали первѣйшимъ достоинствомъ ландшафтной живописи теплый тонъ картинъ, заключавшійся однако же не въ теплотѣ воздуха или въ разлитіи солнечнаго свѣта на предметы; но въ повсюдномъ употребленіи желтоватыхъ и красноватыхъ колеровъ, которые давали зелени на картинахъ рыжеватый цвѣтъ, дѣлали песокъ рыжимъ, землю рыжею, и самое небо, особенно въ закатахъ солнца, также рыжимъ. Ко всему этому должно прибавить о ландшафтныхъ живописцахъ, что они, большею частью плохо рисуя, предоставляли разрисовывать свои картины фигурами историческимъ живописцамъ.

Таково было общее направленіе и состояніе искуства, когда Щедринъ поступилъ въ Академію. Къ счастію онъ рано имѣлъ средства понять и опредѣлить свою будущность.

Первое желаніе предаться ландшафтной живописи, вѣроятно было пробуждено въ немъ талантомъ дяди, основательныя познанія котораго дали ему первоначальное направленіе. Семенъ Ѳедоровичъ Щедринъ хотя и былъ женатъ, но не имѣя дѣтей, любилъ племянника какъ своего сына. Сильвестръ, будучи ребенкомъ, почти всегда сопровождалъ дядю своего, когда тотъ, лѣтомъ, цѣлые дни проводилъ за этюдами съ натуры на островахъ и въ окрестностяхъ Петербурга. Въ продолженіи этихъ прогулокъ раннія наблюденія юнаго ума, согрѣваемыя опытностію художника-профессора, заронили въ душѣ Щедрина истинныя сѣмена искуства и здравыя о немъ понятія.

Въ эту пору Щедринъ понялъ, что только одно безусловное подражаніе природѣ можетъ вполнѣ удовлетворить требованіямъ ландшафтнаго живописца и что главнѣйшее дѣло пейзажиста есть прилежное изученіе натуры. Въ слѣдствіе этого, будучи еще ученикомъ, онъ почувствовалъ, что картина съ натуры должна быть безъ

фантазіи, вопреки маперѣ, господствовавшей тогда между художниками, которые виды свои украшали вымыслами. Это чувство истинно изящнаго отразилось въ его программѣ, въ которой всѣ нашли болѣе истины и изученія натуры, нежели въ программахъ его соискателей.

Но такой путь, избранный имъ для усовершенія себя въ искуствѣ, требовалъ постоянныхъ, неусыпныхъ усилій. Щедринъ не отличался въ юности своей рѣзкими чертами отъ массы обыкновенныхъ дѣтей; но, при тихомъ, ровномъ характерѣ своемъ, трудолюбиво проходилъ курсъ своего воспитанія. Къ счастію, трудолюбіе было главною опорою его дарованія. Оно, при пламенной любви къ искуству, проложило для него путь къ успѣхамъ и никогда не ослаблялось, начиная съ той поры, когда онъ и его товарищи, будучи еще пансіонерами Академіи, ожидали окончательнаго выбора, и еще съ большимъ рвеніемъ продолжали въ тишинѣ свое ученіе, никѣмъ незнаемые и незанимаемые. Многіе изъ нихъ, и въ томъ числѣ Щедринъ, должны были для содержанія своего давать уроки, часто за самую маловажную плату, но нисколько не помышляли о деньгахъ, хотя едва имѣли довольно возможности прилично одѣться.

Получа однажды привычку къ работѣ, онъ никогда ея не утратилъ, и не измѣнилъ ей во все время своего пребыванія за границею. С. И. Гальбергъ разсказывалъ, что однажды въ Римѣ, потерявъ полдня у раствореннаго окна, Щедринъ опомнился, и проклиналъ и себя и окно и дѣвушку, на которую засмотрѣлся, и долго спустя еще не переставалъ въ томъ укорять себя. Часто также въ жаркіе лѣтніе дни, когда всѣ спятъ и никто не выходитъ изъ дому, — послѣ сытнаго завтрака, перемогая сонъ, Щедринъ тотчасъ садился за работу: голова клонится, глаза слипаются, кисть готова выпасть изъ рукъ, онъ все-таки работаетъ, перемогается, борется, и наконецъ, одолѣвъ свой сонъ,

разработается. Даже во время своей болѣзни, не позволившей ему въ концѣ 1826 года ѣхать изъ Неаполя въ окрестности, онъ огорчался бездѣйствіемъ и писалъ: «Надобно «же преглупой судьбѣ, къ нездоровью моему прибавить еще «разлитіе желчи: глаза, лице, грудь, плеча сдѣлались шафраннаго цвѣта; я потерялъ силы и болѣе двухъ недѣль «не бралъ кисти въ руки; а по ночамъ грезы-то, грезы-то!» —Двѣ недѣли праздности ужасали трудолюбиваго Щедрина!

Къ трудолюбію, отличавшему его, должно прибавить необыкновенную добросовѣстность въ отношеніи своего дѣла, готовность принимать дѣльные совѣты и цѣнить достоинства своихъ товарищей по искуству. Такимъ образомъ имѣя еще въ пансіонерахъ соискателемъ первой золотой медали г-на Бодена, обладавшаго болѣе ловкою, пріятною кистью, большею сочностью въ краскахъ и даже, можетъ быть, большимъ богатствомъ въ сочиненіи, самъ Щедринъ отдавалъ ему справедливость, говоря, что во время своего ученія онъ многимъ отъ него заимствовался. — Потомъ, будучи уже въ Италіи (въ 1822 году), привезъ онъ однажды изъ Тиволи нѣсколько этюдовъ и картинъ. Каммуччини, разсматривая ихъ, хвалилъ всѣ вообще; но о двухъ конченныхъ картинахъ сказалъ: «очень хорошо! очень хорошо! но эта живопись отъ чего-то кажется стеклянною.» Эти двѣ картины Щедринъ оставилъ у себя и въ послѣдствіи ихъ даже никому не показывалъ.

Съ тою же совѣстливостью поступилъ онъ, когда гр. Бенкендорфъ, бывшій въ Неаполѣ, имѣлъ порученіе отъ Ея Императорскаго Величества Императрицы Маріи Θеодоровны пріобрѣсти у Щедрина какую либо картину. Вотъ что онъ писалъ тогда къ Гальбергу: «Касательно картины для Ея Величества, то у «меня находится нѣсколько картинъ приготовленныхъ, «которыя надѣюсь лѣтомъ окончить и нѣсколько еще

«написать вновь, тогда представлю оныя кн. Гагарину на выборъ, которую онъ найдетъ достойной для «поднесенія Государынѣ.» То же самое видно изъ большей части его писемъ; напр. «Благодарю васъ за «замѣчанія, сдѣланныя на мои картины; во время моего вояжа я имѣлъ случай видѣть мои старинныя произведенія, которыя мнѣ открыли нѣкоторымъ образомъ «глаза, и какъ теперь я занимаюсь коллекціей картинъ, «для В. А. Перовскаго, то и стараюсь избѣжать недостатковъ, которые нашелъ въ моихъ работахъ, и когда оныя «прибудутъ въ Петербургъ, вы будете судьей, воспользовался ли я моимъ путешествіемъ. Коллекцію эту я надѣюсь кончить къ нынѣшней зимѣ, и теперь одно только «меня и занимаетъ и одно только въ головѣ, чтобы съ «честію окончить это дѣло.... В. А. Перовскій мнѣ далъ «полную свободу писать, что только душѣ моей угодно.»

При такомъ трудолюбіи и при талантѣ, каковъ талантъ Щедрина, понятно, что онъ могъ много успѣвать въ своемъ дѣлѣ. Дѣйствительно, съ 1826 года, произошла перемѣна въ его манерѣ. Вотъ что разсказывалъ С. И. Гальбергъ, которой пріѣзжалъ въ Тиволи навѣстить своего друга: «Онъ выставилъ передо мной всѣ того лѣта написанныя «имъ картины и просилъ откровенно сказать, нахожу ли «я какую перемѣну въ его манерѣ. Я отвѣчалъ: разница «примѣтна и очень; вообще всѣ краски сѣрѣе, тоны холоднѣе, но болѣе силы и болѣе натуры. — Ну, слава «Богу! сказалъ онъ, на силу-то я выбился изъ этихъ теплыхъ тоновъ, о которыхъ мнѣ столько натолковали, «и о которыхъ до сихъ поръ толкуютъ господа любители.»

Въ эту эпоху художественной жизни Щедрина замѣтна въ немъ особенная привязанность къ видамъ, изобилующимъ деревьями. Увлекаемый ею, онъ переѣхалъ, въ половинѣ августа 1823, въ Альбано и писалъ къ Гальбергу:

«Тиволи прелестно, но съ Альбано ничто не можетъ сравниться.»

Но вскорѣ эта привязанность перемѣнила свой предметъ. Талантъ Щедрина мужалъ. Еще въ Альбано началъ онъ для князя Гр. Ив. Гагарина, *Видъ съ верхней галлереи отъ берега озера на Campagna di Roma и городъ.* Онъ его работалъ, работалъ, но не удовлетворилъ себя; хотя кн. Гагаринъ былъ доволенъ этою картиною и очень желалъ имѣть ее; но Щедринъ не согласился ее отдать, какъ неудавшуюся работу, предлагая написать, что угодно другое. Кажется, эта неудача совершенно рѣшила его составить себѣ особый родъ: въ послѣдствіи всѣ его картины наполнялись строеніями, или скалами и водою, и для того-то въ слѣдующемъ году онъ ѣздилъ опять въ Неаполь.

Эта пора зрѣлости таланта составила второй періодъ художественной жизни Щедрина. Съ ея наступленіемъ онъ создалъ себѣ свой собственный родъ живописи, основанный на точнѣйшемъ подражаніи и на выборѣ мѣстностей, представляющихъ наиболѣе предметовъ неорганической природы и созданій рукъ человѣческихъ. Въ этомъ отношеніи Италія была настоящимъ родникомъ, изъ котораго дарованіе Щедрина почерпнуло истинную жизнь, полную силу и свой характеръ. Зная его воспріимчивость къ впечатлѣніямъ, не трудно понять, что должны были произвесть на него: древній поэтическій Тибуръ съ остатками храма на скалѣ, надъ шумнымъ паденіемъ Аніо въ пропасти Нептуна и Сиренъ; тѣнистыя аллеи и озеро въ кратерѣ угасшаго волкана, въ Альбано; гроты, скалы, каскады, воды, разрушенные замки, въ Субіако; обрывистые берега съ лѣсами оливъ и мирта, въ Амальфи; замокъ на скалахъ, убранныхъ зеленью и омываемыхъ моремъ, въ Сорепто; безконечно разнообразное смѣшеніе лѣсовъ, горъ, жилищъ, церквей, укрѣпленій и развалинъ, украшающихъ великолѣпный амфитеатръ береговъ очаровательнаго Неаполитан-

скаго залива; и, наконецъ, самый Римъ, красотъ котораго еще не истощили ни перо писателя, ни краски живописца. Здѣсь кисть Щедрина взяла въ полное свое владѣніе скалы, испещренныя слоями разноцвѣтныхъ глинъ и песковъ, перевитыя кудрями вѣчнозеленаго плюща; прибережья, на отмеляхъ которыхъ покоятся тихія зыби моря; амѳитеатры дымчатыхъ пурпуровыхъ горъ, замыкающихъ прозрачныя, то темныя, то блестящія, но всегда тихія, или съ легкою рябью воды заливовъ; береговые обрывы съ строеніями; бѣлыя, яркоосвѣщенныя стѣны домовъ, изрѣдка оттѣненныя зеленью деревъ,—и небо, то совершенно чистое, утопающее на горизонтѣ въ теплыхъ туманахъ, то испещренное легкимъ узоромъ облаковъ, то остывающее вечерней прохладой. Здѣсь, на этомъ поприщѣ развился геній Щедрина въ полномъ своемъ могуществѣ, неуклонимо идя впередъ и остановленный только смертью. Отлично владѣя рисункомъ, художникъ возвышалъ еще болѣе красоту своихъ пейзажей ловкимъ размѣщеніемъ фигуръ и отчетливою отдѣлкою первыхъ плановъ. Свѣжесть и сочность его живописи, бывшая въ началѣ нѣсколько жестка, пестра, мозаична и слишкомъ цвѣтиста, или какъ бы видима сквозь хрусталь, перешла въ послѣдствіи въ ровный, сильный, выразительный стиль; тоны сравнялись; глазъ уловилъ въ блескѣ свѣта и тѣней яркіе блики и нѣжные переходы цвѣтовъ; а опытная рука пріобрѣла тактъ, который каждымъ прикосновеніемъ кисти производитъ желаемый образъ.

Но говоря о достоинствахъ произведеній Щедрина, не должно умолчать о тѣхъ сторонахъ искуства, въ которыхъ онъ не имѣлъ полнаго успѣха. Увлекаемый любовью къ природѣ, поставивъ себѣ правиломъ безпрерывное ея изученіе, онъ почти не обращалъ вниманія на сочиненіе пейзажей. Это самое повело его къ тому, и, такъ сказать, поселило въ немъ такую привычку къ частному анализу

предметовъ, что глазъ его не рѣдко терялъ въ самой природѣ общее какого нибудь вида. Щедринъ самъ сознавалъ въ себѣ этотъ недостатокъ. Когда Ея Высочество, Елена Павловна, въ бытность свою въ Италіи, заказала ему нѣкоторые виды Неаполя по собственному Ея выбору, то онъ, вспоминая о томъ, сколько разъ видалъ эти мѣста, не замѣчая въ нихъ превосходнаго предмета для картины, говаривалъ: «Великая Княгиня пристыдила меня.» Но не взирая на такой недостатокъ должно сказать, что Щедринъ принадлежитъ къ числу лучшихъ ландшафтныхъ живописцевъ, не только Русскихъ, но и вообще Европейскихъ.

Здѣсь естественно рождается вопросъ: наступилъ ли для него третій періодъ художественнаго бытія, совершаетъ или совершитъ онъ вліяніе на свою отрасль искуства? На это можно отвѣчать, что частные послѣдователи у него были и есть; но объ общемъ нельзя сказать утвердительно, потому что художникъ не можетъ совершать быстраго вліянія, когда никакая школа не одушевлялась его живымъ словомъ, когда его многочисленныя произведенія разбросаны вездѣ, а нигдѣ не сосредоточены. Вспомните, гдѣ нѣтъ картинъ Щедрина! Ими украшаются дворцы всего Императорскаго Дома; вы найдете ихъ въ значительной части жилищъ Русскихъ вельможъ и у Англійской знати, безпрерывно путешествующей по Италіи. Каждый значительный или богатый человѣкъ, посѣщавшій ее, съ 1822 по 1830 годъ, считалъ долгомъ пріобрѣсть его произведеніе, часто не одно, а два, три или пять. Даже въ Америкѣ есть двѣ его картины. Но къ счастію, послѣднія и лучшія изъ нихъ находятся въ Петербургѣ, потому что всѣ вещи, оставшіяся послѣ покойнаго, были присланы въ 1832 году къ брату его А. Ѳ. Щедрину. Между ними находилось много картинъ и начатыхъ и оконченныхъ.

Въ 1833 году во время открытія Академіи, выставлены были двѣ картины, представляющія: *Видъ Амальфи* и *озера въ Альбано*. Государю Императору угодно было взять ихъ для Себя и назначить 5000 р. для сдѣланія ему памятника.

Профессоръ скульптуры С. И. Гальбергъ, другъ и сотоварищъ покойнаго С. Ѳ. Щедрина, вызвался произвести и вырубить изъ мрамора этотъ памятникъ. Чертежъ, одобренный начальствомъ, посланъ былъ въ Неаполь, дабы удостовѣриться, что со стороны Римскаго духовенства не будетъ препятствія къ постановкѣ памятника въ церкви, и дабы узнать не представляетъ ли самая мѣстность какихъ затрудненій въ исполненіи проэкта. Архіепископъ Сорентскій отвѣчалъ Русскому посланнику въ Неаполѣ, изъявляя свое согласіе слѣдующимъ письмомъ:

EXCELLENTISSIME DOMINE!

Litteris Tuis, fidaeque Legationis Imperialis Russiae libenter acceptis, statim desiderio Tuo satisfaciendi causa Schedrin Religionis Gracæ Catholicæ, qui hic Surrenti VI Idus Novembris cum magno meo dolore e vita discessit, ea, qua par erat, funebri pompa, sepeliendum curavi. Ubi maximum Imperium Russiæ omne meum studium erga se cognoscat, hilarem opportunitatem expecto. Interim omnibus vinculis charitatis et officiositatis sum claritatis Excellentiæ Tuæ

Die XIII M. Novembris, 1830,

humillimus et addictissimus servus
GABRIEL ARCHIEPISCOPUS SURRENTINUS.

Едва художникъ и другъ подарилъ послѣднюю мысль свою отшедшему, какъ неумолимая смерть исхитила самаго его изъ среды родныхъ и почитателей его таланта. Эскизъ барельефа, здѣсь прилагаемый, даетъ понятіе о геніальной простотѣ и силѣ чувствъ Гальберга. Онъ представилъ трудолюбиваго художника умирающимъ за работою... смерть коснулась своей жертвы... кисть выпадаетъ изъ руки его... душа переселилась въ вѣчность. Профессоръ Гальбергъ предполагалъ вырубить барельефъ изъ мрамора и началъ было уже лѣпить модель, но успѣлъ только обложить фигуру; окончилъ же ее достойный ученикъ его П. А. Ставассеръ. Нынѣ вылитъ барельефъ изъ бронзы барономъ П. К. Клотомъ, для отправки въ Сорento.

Портретъ С. Ѳ. Щедрина, приложенный къ этой статьѣ, сдѣланъ съ акварельнаго рисунка Карла Павловича Брюлова.

ДАНТЪ АЛИГЬЕРИ.

Жизнь Данта до такой степени сливается съ жизнью современной ему эпохи, что его имя не перестаетъ означать собою всю ея характеристику. Страсти Данта были страстями цѣлой Италіи; его заблужденія — заблужденіями того времени; самое то, что называютъ въ немъ безуміемъ, было безуміемъ среднихъ вѣковъ. Но за то, возвышенность и сила его души, всеобъемлемость и твердость духа, нѣжность сердца, волшебное могущество воображенія, вмѣстѣ мрачнаго и простосердечнаго, все это принадлежитъ собственно ему.

Дантъ или Дуранте дельи Алигьери родился во Флоренціи въ 1265 году. Фамилія Алигьери, какъ всѣ другія, нѣсколько древнія и значительныя фамиліи этого города, принимала самое дѣятельное участіе въ жестокихъ распряхъ Гвельфовъ и Гибеллиновъ; она принадлежала къ партіи первыхъ и была изгнана уже два раза. Дантъ былъ зачатъ въ изгнаніи; въ изгнаніи долженъ былъ и умереть.

Странная судьба этого человѣка, окруживъ всю его жизнь своими превратностями, встрѣтила его ими съ самаго нѣжнаго возраста. Однажды, въ первыхъ числахъ мая, въ которыя во Флоренціи было тогда обыкновеніе праздновать возвращеніе весны, отецъ Данта, бывшаго тогда еще девятилѣтнимъ ребенкомъ, взялъ его съ собою къ сосѣду своему Фолько де'Портинари, человѣку благочестивому, добродѣтельному и богатѣйшему во всемъ городѣ.

Въ толпѣ дѣтей, бывшихъ на этомъ семейномъ праздникѣ, находилась и восьмилѣтняя дочь самаго Фолько де'Портинари. Это была та самая Беатриче, которой имя живетъ еще и донынѣ нераздѣльно съ именемъ Данта. Вліяніе, произведенное ею на сердце и воображеніе того, который долженствовалъ быть *Дантомъ*, неизъяснимо; вотъ собственныя его слова, писанныя имъ восемьнадцать лѣтъ спустя, т. е. когда онъ былъ уже взрослымъ человѣкомъ, жестоко испытаннымъ политическою жизнью. «Уже девять разъ, со времени моего рожденія, совершила земля кругъ свой, когда впервые явилась взорамъ моимъ величественная дама, душа всѣхъ думъ моихъ, которую большая часть людей называли Беатриче, не зная, что называютъ они этимъ именемъ... Она явилась мнѣ въ благородной и приличной ей одеждѣ, пурпуроваго цвѣта, убранная сообразно съ юнымъ ея возрастомъ. Признаюсь, въ ту минуту, какъ только я ее увидѣлъ, я былъ объятъ необыкновенною, сверхъестественною силою, таившеюся въ сокровеннѣйшихъ глубинахъ сердца, которая взволновалась во мнѣ такъ, что, казалось, заставила меня сказать: Ecce Deus fortior me; veniens dominabitur mihi... Съ этой минуты любовь наполнила всю мою душу и такъ сильно овладѣла ею, что я долженъ былъ подчиниться всѣмъ ея требованіямъ. Она часто была моею руководительницею, и я искалъ Беатриче, и каждый разъ находилъ въ ней что нибудь столь совершенное и столь прелестное, что можно бы было сказать о ней слова поэта Гомера: «Она казалась дочерью не смертнаго; но самихъ боговъ.»

(Дантъ, *Vita nuova.*)

На эти слова Данта не должно смотрѣть, какъ на обыкновенный иперболическій языкъ молодаго человѣка, говорящаго о своей любви. Очень вѣроятно, что Беатриче всегда была для Данта существомъ высшимъ, почти священнымъ. Съ первой встрѣчи его съ нею онъ уже отдалъ

ей всю свою душу, онъ уже полюбилъ ее болѣе всего въ мірѣ, полюбилъ навсегда и обожалъ ее съ трепетомъ. Когда онъ встрѣчался съ нею въ которой нибудь изъ старыхъ улицъ Флоренціи, столь часто окровавлявшихся битвами противныхъ партій, въ ту минуту у него не было болѣе враговъ; пламя добросердечія проникало всю его душу. Юный Гвельфъ, уже преисполненный яда мщенія, который въ Италіи съ самаго рожденія младенца, всасывается имъ съ матернимъ молокомъ, забывалъ въ это время, что около него живутъ люди, которые обидѣли его еще до рожденія, которые изгнали его отца и предали его мать бѣдствіямъ и поруганію. «Ежели бы», говорилъ онъ самъ, «въ то время, когда Беатриче бывала передо мною, кто попросилъ меня что нибудь для него сдѣлать, то будучи далекъ отъ того, чтобы отказать просившему, я могъ бы только въ избыткѣ чувствъ отвѣчать откровенно: любовь! любовь!» Слѣдовательно, любовь въ этомъ человѣкѣ сливалась съ милосердіемъ, и Беатриче была небомъ-примирителемъ.

Это блаженное время должно было пролетѣть быстро и безвозвратно; но Дантъ не забылъ его ни въ мужескомъ возрастѣ, ни въ старости. Воспоминаніе о немъ стало пищею его сердца, и весь остатокъ жизни онъ благодарилъ за него и Беатриче и Бога.

Первымъ несчастіемъ Данта была смерть отца, котораго онъ лишился, будучи еще въ дѣтствѣ. Этотъ ударъ, казалось, внезапно сорвалъ съ его глазъ благодѣтельную повязку, которая долго скрываетъ отъ большей части людей пропасти, окружающія со всѣхъ сторонъ нашу жизнь. Послѣ смерти отца, бѣдное дитя могло сказать: «И такъ, рано или поздно и Беатриче должна умереть; она умретъ какъ и все другое!» Легко воспламеняемое воображеніе Данта, омраченное страхомъ за будущую жизнь, не позволяло ему позабыть эту идею. Въ то время, духовенство во имя

Бога провозглашало повсюду уничтоженіе міра съ окончаніемъ столѣтія, а уже наступалъ 1280-й годъ. Дантъ только и мечталъ о другой жизни, и адъ безпрерывно представлялся его глазамъ. Въ часы мятежнаго состоянія души, въ длинныя безсонныя ночи онъ видѣлъ Беатриче то блѣдною и умирающею, то мертвою и покрытою погребальными пеленами, то восхищенною и торжествующею на небесахъ. Онъ вскакивалъ въ безпамятствѣ, бѣгалъ по комнатѣ съ воплемъ и мольбами, взывая о милосердіи, и заливался горькими слезами. Такимъ образомъ, энергія, одушевлявшая его въ зрѣлыхъ лѣтахъ, проявлялась въ немъ необычайною чувствительностію еще тогда, когда онъ былъ ребенкомъ, уже вкусившимъ горечь жизни въ томъ возрастѣ, который бываетъ для другихъ сладостною порою дѣтскихъ забавъ.

Мать Данта, Донна Белла, заботливо занималась его воспитаніемъ. Она избрала для него учителемъ Брунетто Латини, автора различныхъ сочиненій, довольно замѣчательныхъ по своему времени. Брунетто былъ искусенъ не только въ занятіяхъ словесностью и науками, но и въ управленіи общественными дѣлами. Но Донна Белла должна была его избрать преимущественно потому, что онъ былъ Гвельфъ, и, еще при рожденіи Данта, предсказалъ ей по звѣздамъ, что этотъ ребенокъ будетъ великъ между людьми. Брунетто научилъ юнаго Алигьери древнимъ языкамъ, передалъ ему свои познанія въ наукахъ, воспламенилъ въ немъ политическія страсти, развилъ въ его гордомъ сердцѣ чувство высокаго, и посѣялъ желаніе обезсмертить свою жизнь.

Mi'nsegnavate come l'uom s'eterna. (Адъ. п. XV.)

«Онъ научилъ меня, какъ можно обезсмертить имя».

Дантъ съ молодыхъ лѣтъ ознакомился съ «веселою наукою» gaie sience, или любовною поэзіею, принесенною въ Италію трубадурами южной Франціи; но, кажется, не имѣлъ

въ этомъ искуствѣ другаго наставника, кромѣ собственнаго генія и любви своей къ Беатриче. Въ тоже время онъ воспламенился чтеніемъ Библіи и, въ особенности, Апокалипсиса. Его любовь питалась Провансальскими пѣснями, chansos, стихами Виргилія, которые онъ любилъ свыше всего, и нѣсколькими сонетами Италіянскихъ поэтовъ: Гвидо Гвиничелло, Чино да Пистоія; Данте да Маджано, Гвидо де' Кавальканти — эфемерныхъ знаменитостей, которыя должны были исчезнуть въ безсмертномъ блескѣ Дантовой славы. Это двойное вдохновеніе Библіей и пѣснями трубадуровъ, составляющихъ все основаніе Дантовской поэзіи, иногда ясно выражается въ первыхъ опытахъ великаго поэта, когда онъ еще не успѣлъ слить эти двѣ, столь различныя поэзіи, и покорить ихъ твердымъ и могучимъ звукамъ своего собственнаго голоса.

Съ 1282 по 1289 годъ Дантъ, безпрерывно мучимый потребностью выразить что нибудь объ этой «Новой жизни», Vita nuova, предался единственно наукамъ и поэзіи. Вообще, первые его стихи посредственны; но успѣхи его быстры. При каждомъ новомъ усиліи молодаго поэта къ отысканію красокъ, языка, гармоніи, которыя могли бы выразить его идеи, освободить отъ волненія, которымъ онъ былъ тревожимъ, красоты его стиховъ возрастаютъ, излишнія украшенія уничтожаются и даютъ мѣсто стилю широкому и простому, въ одно время величественному и строгому, который долженъ былъ въ послѣдствіи сдѣлать безсмертною его Божественную комедію.

Конечно, въ эту эпоху его жизни, ему пришла первая идея о его великой поэмѣ, которая была начата сперва Латинскими стихами. Но для поэта уже наступалъ мужескій возрастъ, и ему нужно было опредѣлить цѣль своей будущности. Для такого мечтателя, каковъ Дантъ, это было точно трудно. Въ одной изъ пѣсней Чистилища, онъ разсказываетъ о видѣнныхъ имъ двухъ женщинахъ, Ліи и

Рахили. Рахиль сидѣла безпечно съ зеркаломъ въ рукѣ и мечтала. Лія шла по смѣющейся долинѣ, собирая цвѣты, и пѣла: «Я Лія: Лія коситъ лугъ, Лія сбираетъ цвѣты; сестра же ея, Рахиль, сидитъ; сидитъ она весь день, и весь день смотрится въ зеркало. Моя радость состоитъ въ безпрерывной работѣ, ея же счастіе въ самосозерцаніи». Въ торгующей и промышленной Флоренціи Дантъ видѣлъ вездѣ въ чести служеніе Ліи; но самъ онъ съ ранняго возраста былъ прельщенъ красотами Рахили, и остался ей вѣренъ на всю свою жизнь.

Одинъ изъ старинныхъ комментаторовъ Божественной комедіи утверждаетъ, что около этого времени Дантъ принялъ монашеское одѣяніе. Другой даже именуетъ обитель, въ которой онъ рѣшился провести свою жизнь, именно: монастырь Св. Бенуа, расположенный въ Аппенинскихъ теснинахъ, по сосѣдству San-Benedetto in Alpe. Если это правда, то сколько разъ, въ продолженіе бурнаго теченія своей долгой жизни, въ часы унынія и отвращенія, поэтъ долженъ былъ сожалѣть объ уединеніи и тишинѣ своего горнаго монастыря.

Звукъ воинской трубы и громъ оружія на минуту оторвали Данта отъ книгъ и мечтаній. Это было весной 1289 года. Начальники партіи Гвельфовъ, первенствовавшіе тогда во Флоренціи, шли противъ Арецскихъ Гибеллиновъ. Данту было двадцать пять лѣтъ; сынъ изгнаннаго Алигьери долженъ былъ стать въ ряды войска: онъ не поколебался и отправился. Встрѣча съ непріятелемъ произошла на лѣвомъ берегу Арно, между Бибіеной и Чертомондо. У Италіянскихъ республикъ существовалъ обычай: назначать двѣнадцать всадниковъ, называемыхъ паладинами, которые должны были броситься на враговъ съ своими солдатами, очертя голову, впереди войска, и увлечь его своимъ примѣромъ, или своею смертью воспламенить жажду мщенія. При Чертомондо, Віери де Черки, предводившій Флорентійскою конницею, вмѣсто вызова двѣнадцати паладиновъ, назначилъ

самаго себя съ сыномъ и племянникомъ, и не хотѣлъ выбирать никого болѣе, предоставивъ каждому свободу изъявить свою любовь къ родинѣ. Вмѣсто двѣнадцати, явилось полтораста паладиновъ. Дантъ былъ въ томъ числѣ, и Леонардо Арецкій говоритъ про него, что онъ бился храбро, въ первомъ ряду, далеко впереди отъ всей массы войска.

По возвращеніи во Флоренцію, Дантъ, снѣдаемый тысячью огорченій, впалъ опять въ болѣзненное и страдальческое состояніе души, занимаясь только собой, своими стихами и своею любовью къ Беатриче. Онъ сдѣлался чрезвычайно боленъ. Долго удерживаемый въ постели, одинъ, онъ изнывалъ сердцемъ, и каждая ночь приносила ему страшные сны, съ мыслью о невидимомъ и неизвѣстномъ, ожидающихъ насъ за гробомъ.

Вотъ одна изъ странныхъ грезъ, мучившихъ въ эту эпоху разстроенное воображеніе Данта, и разсказанная имъ съ такимъ простодушіемъ въ его «Новой жизни», Vita nuova: «То были женщины съ распущенными волосами, которыя проходили мимо меня, простирая ко мнѣ руки и говоря: ты умрешь! и потомъ являлись другія, изступленныя, крича: ты уже мертвъ, и убѣгали толпами. Всюду, на моемъ пути, на углахъ дорогъ только и были, что образы въ черномъ, ломавшіе себѣ руки.»

Но болѣзнь, угрожавшая поэту преждевременною смертью, не могла заглушить въ немъ опасеній за жизнь Беатриче. Одинъ изъ его сонетовъ ясно выражаетъ состояніе души Данта въ это время:

«Однажды вечеромъ, вижу, входитъ ко мнѣ Меланхолія и говоритъ: я пришла къ тебѣ раздѣлить съ тобою время». За нею явились ея спутники: Тоска и Отчаяніе.

«Удались», сказалъ я ей, «оставь меня». Она оставалась вмѣсто отвѣта, стараясь выиграть тѣмъ время для бесѣды; вдругъ я оборачиваюсь и вижу входящаго Амура.

Голова его была увѣнчана короною; онъ былъ одѣтъ съ головы до ногъ въ совершенно новое черное платье и плакалъ, горько плакалъ.

«Что съ тобою, бѣдное дитя?» — Ахъ! я въ тоскѣ, я въ отчаяніи, братъ; она умерла, наша Дама — умерла!»

Какъ далекъ этотъ Амуръ, одѣтый весь въ совершенно новое черное платье, vestito di novo di un drappo nero, отъ шалуна Амура, описаннаго Анакреономъ, какъ плѣнника Грацій, полунагаго, опутаннаго цвѣточными цѣпями. Нѣтъ ли въ этомъ простомъ сонетѣ новаго отзыва души, еще довременно предвѣщавшей и предчувствовавшей ироническую и мрачную поэзію Шекспира?

Амуръ сказалъ правду: Беатриче де' Портинари умерла 9 іюня 1290 года, на 26 году своего возраста, бывъ незадолго передъ смертью выдана за мужъ. Кажется, смерть Беатриче превратила на время болѣзненное состояніе Данта въ истинное безуміе. Онъ написалъ письмо, адресуя его ко всѣмъ владѣтельнымъ особамъ, въ которомъ торжественно извѣщалъ ихъ и описывалъ имъ самыми мрачными красками то отчаяніе, въ которое повергла смерть молодой женщины всю Флоренцію и цѣлый міръ. Письмо начиналось словами Іереміи: «Quomodo sedet sol'o civitas plena populo; facta est quasi vidua domina gentium.» (Какимъ образомъ является одиноко многолюдный городъ? Стала вдовою владычица народовъ.)

Съ этихъ поръ Флоренція стала для него «городомъ или обителью скорби» la citta dolente; извѣстно, что иначе онъ не называлъ адъ.

Въ продолженіе десяти лѣтъ послѣ смерти Беатриче, жизнь Данта почти неизвѣстна; объ ней сохранились только темныя преданія. Вѣроятно, уступая мало по малу потребности искать утѣшенія, онъ предался болѣе важнымъ занятіямъ, углубился въ сокровища духовной и свѣтской учености, которыя помогли ему развить въ своей поэмѣ всѣ

знанія и повѣрья того времени, и за которыя назвали его богословомъ, постигшимъ всѣ догматы: Theologus Dantes, nullius dogmatis expers. Жизнь его становилась болѣе и болѣе суровою; но печальное и сладостное воспоминаніе о незабвенной Беатриче постоянно было для него отрадною звѣздою, а поэзія самымъ любимымъ его другомъ.

Въ вѣкъ Данта, науки не имѣли вполнѣ положительныхъ основаній, смѣшивались съ поэзіею, преданіями, суевѣріемъ и отличались преимущественно религіознымъ направленіемъ. Но, кажется, духовная пища не была вполнѣ достаточна и не всегда увлекала любознательность Данта. Его мужественный разумъ, незыблемо утвержденный понятіями, господствовавшими тогда въ воображеніи христіанскихъ народовъ, сдѣлался въ области знаній полускептическимъ, и разсудокъ его, пробужденный для отысканія вѣры въ его сердцѣ, терялся въ обширномъ либиринтѣ умствованій и богословскихъ тонкостей. Вотъ стихъ Данта, поясняющій его умственное развитіе въ эту эпоху:

Che non men'chesaper, dubbiar maggrada.

«Мнѣ столь же пріятно сомнѣваться, какъ и знать.»

Извѣстно, что съ первыхъ стиховъ Божественной комедіи, поэтъ представляетъ себя заблудившимся въ мрачномъ и густомъ лѣсу. Чтобъ выйти изъ мрака, онъ старается подняться на возвышающуюся передъ нимъ гору съ блестящею вершиной; но барсъ, левъ и волчица преграждаютъ ему путь, и онъ вновь цѣпенѣетъ отъ ужаса. Лѣсъ, въ которомъ заблудился Дантъ, не зная, какъ вошелъ туда, и о которомъ одна мысль заставляетъ трепетать сердце, кажется, представляетъ жизнь и знанія того времени, столь разнообразныя, неразгаданныя, въ которыхъ разумъ его, рано пробудившійся, такъ рано заблудился. Потерянная въ лѣсу «прямая дорога», la diritta via, есть путь простодушной вѣры, по которой спокойно проходитъ толпа.

Гора, которой блестящая вершина сливается съ небеснымъ сводомъ, представляетъ ту вершину мудрости, гдѣ разумъ легко сливается съ чувствомъ, знаніе съ вѣрою, возрождающаяся философія съ христіанствомъ. Три дикіе звѣря, преграждающіе дорогу, означаютъ пороки и страсти, останавливающія Данта на этомъ пути. Барсъ, столь легкій въ своихъ движеніяхъ и покрытый разноцвѣтными пятнами, не есть ли пламенное сладострастіе, то привлекательное, то отвратительное, и первая изъ страстей, рождающихся въ сердцѣ человѣка? Далѣе представляется политическое честолюбіе, или гордость: это левъ, гордо выступающій съ поднятою головою и открытою пастью. За нимъ волчица, тощая, снѣдаемая столькими желаніями, надѣлавшая столько зла на своемъ пути, и которая, безпрерывно пожирая все, становится болѣе ненасытною, не представляетъ ли ужасъ междоусобныхъ войнъ и неутолимую жажду мести, живущую въ сердцахъ Италіянцевъ, которая, въ Дантовомъ *Адѣ*, навсегда предала тѣло и кровь Рожера въ пищу ненасытному Уголино?

Извѣстно, что не служитель церкви, а знаменитый поэтъ древности, Виргилій, вывелъ Данта изъ ужаснаго положенія, и, не возводя его на свѣтлую гору, предложилъ ему другое путешествіе:

A te convien tener altro viaggio.

«Тебѣ должно избрать другой путь:»

Здѣсь надобно разумѣть воображаемое путешествіе въ мірѣ вѣры.

Но занятія науками не исцѣляли глубокой душевной скорби Данта, и часто его одиночество становилось невыносимо. Тогда онъ прибѣгалъ къ поэзіи, пѣлъ и усыплялъ свои страданія гармоническими аккордами своего голоса. Онъ предавался всѣмъ искуствамъ; находился въ короткой связи съ славнѣйшими музыкантами своего времени, и былъ друженъ съ Чимабуэ. Въ мастерской стараго ма-

эстро узналъ онъ Джіотто, геніальнаго ребенка, которому суждено было создать новѣйшую живопись, въ то время, какъ Дантъ создавалъ новый языкъ и новую поэзію.

Вѣроятно, около этого времени (1292—1299) онъ написалъ первыя шесть или семь пѣсней Ада, весьма отличающіяся отъ послѣдующихъ. Къ этому же времени относятся его жалобныя canzoni, плачевные сонеты, странныя пѣсни, то мрачныя и дикія, то гармоническія и нѣжныя. Вотъ нѣсколько строкъ изъ этихъ стихотвореній:

«Несчастный я! Каждый разъ, какъ вспомню, что не увижу болѣе ту, съ которой разлука меня терзаетъ, эта печальная мысль наполняетъ мое сердце такимъ страданіемъ, что я восклицаю: о, душа моя, для чего не оставляешь меня?... муки, которыя должна ты будешь переносить въ этой жизни, ужасаютъ меня. Я призываю смерть, какъ сладкій покой, и зову ее съ такой любовью, что завидую каждому умирающему (Quantunque volte, lasso! mi rimembro, и т. д.)»

«Глаза, томимые тоскою сердца, не орошаются слезами... И если теперь я хочу облегчить мою горесть, которая меня изнуряетъ и ведетъ ко гробу, то нужно, чтобы мои слова были рыданіями.»

«Беатриче вознеслась въ высокое небо, туда, гдѣ Ангелы вкушаютъ спокойствіе; тамъ она обитаетъ съ ними, и оставила васъ, женщины... улетѣла... Только каменное сердце, не просвѣщенное ни одною доброю мыслью, вспоминаетъ о ней безъ слезъ... Когда ужасное воспоминаніе переноситъ мысль мою къ той, которой отдалъ я часть моего сердца, вздохи удушаютъ меня, и часто думаю о смерти; она представляется мнѣ столь отрадною, такъ хочется мнѣ умереть, что измѣняется цвѣтъ моего лица... Одиноко я плачу, одиноко страдаю, зову Беатриче.... А назвать ее, произнести одно ея имя — укрѣпляетъ мое сердце. Гдѣ ни бываю одинъ, вездѣ оно нудитъ плакать отъ горести, вздыхать

отъ тоски; каждый сжалился бы, увидѣвъ меня тогда. Нѣтъ словъ выразить, чѣмъ стала жизнь моя съ тѣхъ поръ, какъ моя милая удалилась въ новый міръ... Жизнь потеряла для меня свои прелести, и такъ тяжело мнѣ ея бремя, что, кажется, видя мои потемнѣвшія и поблекшія уста, каждый говоритъ мнѣ: я оставляю тебя. Но моя Беатриче меня видитъ и понимаетъ, и, надѣюсь, благодаритъ меня.»

«Лети унылая, жалобная пѣсня къ женщинамъ и юнымъ дѣвамъ! Твои сестры часто услаждали ихъ; ты—дитя моей горести—ступай, присоединись къ нимъ, неутѣшная. (Gli occhi dolenti per pietà del core, и т. д.).»

Вотъ почти все, что можно сказать о первомъ періодѣ жизни Данта. Энергическій, пламенный, гордый, рожденный для ненависти и мести среди гражданскихъ войнъ, осужденный быть изгнанникомъ, отдавшій всю свою жизнь воспоминанію о любимой женщинѣ—этотъ великій человѣкъ является полнымъ символомъ суровости среднихъ вѣковъ. Безъ Беатриче, Дантъ создалъ бы свой Адъ; но написалъ ли бы онъ Рай? безъ нея онъ создалъ бы языкъ Макіавеля, но не языкъ Петрарки, потому, что оба эти языка совершенно различны, и послѣ Данта, ни одинъ Италіянецъ не могъ говорить ими обоими. Что касается до политической жизни Данта, то, хотя нѣкоторые писатели, ослѣпленные славою поэта, хотѣли видѣть въ немъ человѣка совершеннаго и всеобъемлющаго; однако Дантъ былъ дурной политикъ. Онъ, какъ Гамлетъ, *рано увидѣлъ совершенную красоту*; въ сердцѣ его была глубокая рана, которая болѣе и болѣе расширялась; однако, принадлежа своей родинѣ и своему времени, онъ старался раздѣлять интересы своихъ согражданъ и современныя идеи. Рожденный въ республикѣ, когда вокругъ него сограждане, друзья, братья, всѣ партіи бились передъ его глазами, онъ не былъ равнодушенъ, и не могъ, безчувственно скрестя руки, смотрѣть на текущую кровь своихъ согражданъ.

Родные Данта, опасаясь, чтобы печаль о смерти Беатриче не кончилась скорою смертію его самаго, женили его, двадцати шести-лѣтняго, на Джеммѣ ди Манетто де Донати (1291). Этотъ бракъ не противорѣчилъ господствовавшимъ идеямъ того времени, въ отношеніи вѣрности, которую долженъ былъ сохранять каждый поэтъ или рыцарь къ своей дамѣ или возлюбленной. Кажется, что знаменитое раздѣленіе духа отъ матеріи, или духовнаго отъ временнаго утвердилось и въ мірѣ любви. Сами женщины одобряли и приняли такой обычай.

Въ южной Франціи было всѣми признано, что чета любящихся состоитъ изъ трехъ лицъ: дама услуживала и угождала своему мужу—отцу своихъ дѣтей; но имѣла рыцаря или трубадура, которому отдавалась не по долгу, но по склонности. Часто, священникъ, обвѣнчавъ молодую дѣвушку съ могучимъ барономъ, освящалъ ея любовь къ простому рыцарю или бѣдному трубадуру, совершая при этомъ религіозные обряды. Нѣкоторые изъ такихъ обычаевъ и понятій перешли въ Италію вмѣстѣ съ поэзіею трубадуровъ и были въ ходу во время Данта.

Судя по слухамъ, которые долго наполняли Францію на счетъ его супружества, Джемма заставила Данта легко различить два міра, идеальный и вещественный, бывъ для несчастнаго поэта тѣмъ же, чѣмъ Ксантиппа была для Сократа.

Между тѣмъ, Гвельфы постоянно торжествовали во Флоренціи, и въ послѣднихъ годахъ XIII вѣка, побѣжденная партія Гибеллиновъ казалась совершенно уничтоженною. Родители Данта, старые Гвельфы, гордые своими знаніями и талантами, хотѣли занять его дѣлами; онъ согласился, но равнодушно. Около того времени была имъ написана его «Новая жизнь», «*Vita nuova*». Это родъ исповѣди, въ которой онъ разсказываетъ всѣ обстоятельства своей любви къ Беатриче, украшая разсказъ стихами, прихо-

дившими ему тогда на мысль; стихи размѣщены въ хронологическомъ порядкѣ, и поэтъ не забылъ объяснить, отъ чего пришла ему идея сонета, гдѣ онъ написалъ свою *canzone,* днемъ или ночью, на улицѣ ли, видя проходящаго пиллигрима, или въ своей комнатѣ, въ минуту вдохновенія. Онъ объясняетъ свои собственныя слова, какъ будто дѣло идетъ о словахъ оракула; онъ изучаетъ себя, разбираетъ свои маленькія поэмы съ удивительнымъ терпѣніемъ; часто языкъ его наполненъ схоластицизмомъ, отъ чего чтеніе становится утомительнымъ. «Этотъ сонетъ», говоритъ онъ, «раздѣляется на три части. Въ первой я говорилъ, какъ удивительна была Беатриче; во второй, какъ сладостно быть съ ней; въ третьей я разсказываю, что происходило во время каждаго свиданія. Вторая часть сонета начинается словами: Quelle che vanno... Третья словами: E sua biltate... Эта послѣдняя часть подраздѣляется еще на три, и пр. и пр. Во всей этой книгѣ нѣтъ ни слѣда политической мысли. Послѣдняя страница показываетъ, какъ занимала Данта идея его огромной поэмы. «Тогда предстало мнѣ удивительное явленіе, въ которомъ я увидѣлъ вещи, внушившія мнѣ рѣшимость, не говорить болѣе объ этой блаженной, пока не буду въ состояніи говорить о ней достойнымъ образомъ. Я употребляю всѣ усилія для достиженія этого; и если Тотъ, Который даетъ всему бытіе, продлитъ на нѣсколько лѣтъ мою жизнь, то надѣюсь сказать о ней то, чего еще никогда не было сказано ни о какой другой женщинѣ.» Время оправдало истину этихъ словъ, которыя могли бы показаться безумными.

Ужасный 1300-й годъ не принесъ съ собою разрушенія міру, но произвелъ большой переворотъ въ жизни поэта. Прежде нежели скажемъ о немъ, должны бросить бѣглый взглядъ на дѣла республики, которая ввѣрила Данту свою участь.

Когда Флорентійскіе Гвельфы сражались еще съ горстью побѣжденныхъ Гибеллиновъ, союзъ Гвельфовъ былъ великъ и единодушенъ; но съ тѣхъ поръ, какъ ихъ торжество казалось рѣшеннымъ, ихъ замыслы и чувства обнаружились; естественнымъ слѣдствіемъ было рожденіе противоположныхъ партій, составившихъ вскорѣ двѣ враждебныя половины, партію Гвельфовъ демократическую и партію Гвельфовъ аристократическую. Съ 1295 года каждая изъ этихъ партій имѣла своего вождя и свое знамя. Гвельфы аристократическіе назывались *Черными*, и въ нихъ, казалось, ожилъ феодальный духъ первоначальныхъ завоевателей; главою ихъ былъ Корсо Донати, человѣкъ небогатый, но благороднаго происхожденія, гордый и предпріимчивый. Гвельфы демократическіе или *бѣлые*, представлявшіе собою древнихъ побѣжденныхъ народовъ, имѣли главою Віери де Черки, плебея, разбогатѣвшаго торговлею, честнаго и великодушнаго, того самаго, который предводительствовалъ Флорентійскою конницею при Чертомондо.

Дантъ, какъ и его другъ, поэтъ Гвидо Кавальканти, принадлежалъ партіи Бѣлыхъ или партіи народа. Жена Данта принадлежала фамиліи Донати, которой главою былъ Корсо Донати, предводитель Черныхъ: это послужило для поэта источникомъ множества мелкихъ непріятностей, о которыхъ онъ никогда не удостоилъ сказать ни одного слова, точно также, какъ и о своемъ супружествѣ.

Съ 1295 до 1300, Бѣлые властвовали безъ раздѣла, и каждый актъ ихъ правленія былъ новымъ ударомъ для знати. Но Черные выискали себѣ покровительство папы. Бонифацій VIII, бывшій тогда на папскомъ престолѣ, старался, для возвышенія своей власти, подчинить себѣ Италіянскія республики. До тѣхъ поръ онъ долго имѣлъ сношенія съ Черными, и желалъ вмѣшаться какимъ бы то ни было образомъ во внутреннія дѣла Флоренціи, надѣясь со временемъ утвердиться въ ней силою. Споръ Донати съ Чер-

ки представилъ Бонифацію давно желанный имъ случай, для выполненія его замысла. Папа поспѣшно послалъ во Флоренцію кардинала Акаспарта, снабдивъ его нужными совѣтами, а этотъ, вѣрный своему долгу, не забылъ ничего, чтобы еще болѣе озлобить двѣ партіи, и дѣйствовалъ такъ успѣшно, что вскорѣ возбудилъ новую междоусобную войну. Бѣлые были отлучены отъ Церкви.

Въ такомъ положеніи была Флоренція въ іюнѣ 1300 года, когда шесть Гвельфскихъ пріоровъ назначили себѣ шестерыхъ преемниковъ. Изъ шести новыхъ пріоровъ извѣстенъ только одинъ — Дантъ.

Получивъ управленіе государственными дѣлами въ эпоху ужасной бури, окруженный людьми безъ вліянія и безъ способностей, Дантъ былъ обязанъ нѣкоторымъ образомъ принимать всю отвѣтственность на одного себя. Вскорѣ, кромѣ того, что онъ долженъ былъ сражаться извнѣ съ усиліями Рима, а внутри Флоренціи съ заговорами Черныхъ, возбуждаемыхъ Акаспартомъ, явился новый врагъ, Карлъ Валуа, приглашенный въ Италію Бонифаціемъ. Карлъ Валуа, братъ и соперникъ Филиппа Красиваго, привлекаемый великолѣпными обѣщаніями, перешелъ высокія горы съ многочисленною арміею. При его приближеніи, надежда одушевила Черныхъ, и они обнаружили преступную радость. Пріоры нанесли рѣшительный ударъ: по внушенію Данта, они изгнали навсегда Корса Донати вмѣстѣ съ вельможами его партіи и объявили ихъ имѣнія конфискованными. Въ то же время, чтобъ не показаться пристрастными, они изгнали самыхъ буйныхъ изъ числа Бѣлыхъ. Этотъ поступокъ достоинъ удивленія тѣмъ болѣе, что между изгнанными былъ Гвидо Кавальканти, который хотя бунтовалъ партію Черныхъ, но былъ великодушнымъ гражданиномъ и лучшимъ другомъ Данта. Республиканскій поэтъ не поколебался изгнать его, какъ и всѣхъ другихъ, хотя ему это дорого стоило. Гвидо былъ боленъ; дурной воздухъ

Сарзаны, куда онъ былъ удаленъ, еще болѣе разстроилъ его здоровье; онъ умеръ, оставивъ въ душѣ своего друга глубокую печаль. Въ десятой пѣсни своего *Ада*, Дантъ описываетъ свою встрѣчу съ отцемъ Гвидо и влагаетъ ему въ уста слѣдующія слова:

«Если въ эту слѣпую темницу ты проникъ по возвышенности своего генія, гдѣ мой сынъ, и почему онъ не съ тобою?»

«...... Se per questo cieco'
Carcere vai per altezza d'ingegno,
Mio figlio o v'è, e perchè non è teco?»

Дантъ не отвѣчалъ несчастному старцу, и зная, что сынъ его болѣнъ и умираетъ, внутренно сознавалъ этотъ упрекъ.

Дантъ сложилъ съ себя должность пріора 15 августа того же года; но сложилъ для того, чтобы обременить себя другою обязанностью. Изгнанные Черные, вслѣдъ за Корсо Донати явились въ Римъ и, горя желаніемъ мести, возбуждали Бонифація противъ злополучной Флоренціи. Республика ежеминутно ожидала, что надъ ея головою разразится отмщеніе Черныхъ и гнѣвъ папы, въ лицѣ Карла Валуа. Для спасенія Флоренціи оставалось одно средство— обезоружить папу кротостью: Дантъ отправился въ Римъ. Послѣдующія событія доказали неуспѣшность этой миссіи. Но въ Римѣ ожидало Данта торжественное и высокое зрѣлище. Въ ужасный 1300-й годъ Италіянскіе христіане, слыша грозныя предсказанія о близости страшнаго суда, устрашенные, печальные, густыми толпами сбирались на всѣхъ улицахъ, на всѣхъ площадяхъ Святаго Града, по случаю юбилея, учрежденнаго Бонифаціемъ. Во всѣхъ церквахъ, на всѣхъ кладбищахъ, около всѣхъ святынь вездѣ видны были плачущія женщины, дѣти, стоящія на колѣнахъ, старцы,

ударяющіе себя въ грудь, и толпы пиллигримовъ, молившія Бога о пощадѣ и милосердіи.

E come i gru van cantando lor lai,
Facendo in aer di se lunga riga,
Cosi vid'io venir traendo guai
Ombre portate d'alla detta briga.

«Какъ журавли съ жалобнымъ крикомъ летятъ въ воздухѣ черпою вереницею, такъ, видѣлъ я, стекались, влача стенанія, тѣни, уносимыя этою бурею.»

Можно себѣ представить, какое впечатлѣніе должно было произвести это зрѣлище на творца Божественной комедіи. Вѣроятно, въ память этого событія, онъ означилъ 1300 годомъ число своего великаго видѣнія.

По возвращеніи изъ своей неудачной поѣздки, Дантъ увидѣлъ Флоренцію въ самомъ бѣдственномъ положеніи: у городскихъ воротъ стоялъ Карлъ Валуа съ своимъ войскомъ. Дантъ съ двумя другими согражданами единодушно былъ избранъ снова въ посланники къ Бонифацію, съ порученіемъ, преклонить его на миръ, во что бы то ни стало. Разсказываютъ, что, выѣзжая изъ Флоренціи, куда ему суждено было не входить болѣе, Дантъ остановился у городскихъ воротъ, какъ бы предчувствуя близкія несчастія своего отечества, колебался нѣсколько времени, ѣхать ли, или остаться. «Если я иду,» сказалъ онъ, «кто останется? и если я останусь, кто пойдетъ?» Эти знаменитыя слова были приняты за отголосокъ гордости, тогда какъ они обнаруживаютъ, въ какую скорбь была погружена душа поэта сознаніемъ предстоявшей опасности и тревогою политическихъ дѣлъ. И кто не пожалѣетъ этого великаго мечтателя, принужденнаго съ раннихъ поръ, за недостаткомъ способныхъ людей, принимать на себя запутанныя дѣла маленькой и безпокойной Флорентійской республики.

Коварный Бонифацій встрѣтилъ Флорентійскихъ депутатовъ съ самою хитрою снисходительностью. Онъ ихъ выслушалъ благосклонно и отвѣчалъ на всѣ ихъ жалобы: «терпѣніе все исправитъ; положитесь на меня, и вы получите удовлетвореніе.» Онъ отправилъ во Флоренцію двухъ пословъ, которые сообщили Флорентійцамъ его лестныя, но пустыя обѣщанія, и удержалъ при себѣ Данта, считая его весьма опаснымъ. Въ то же время далъ Карлу Валуа титулъ Усмирителя Тосканы (Paciaro), и старался подъ рукою открыть ему входъ во Флоренцію.

Дантъ болѣе трехъ мѣсяцевъ блуждалъ въ столицѣ католическаго міра, мечтая надъ памятниками христіанства и развалинами язычества, какъ вдругъ получилъ извѣстіе о своемъ изгнаніи изъ Флоренціи. Карлъ Валуа, дружески впущенный въ стѣны города довѣрчивыми жителями, не замедлилъ отворить ворота для Черныхъ. Поддерживаемый Корсомъ Донати и покровительствомъ папы, повелѣвая вооруженною толпою, онъ предалъ огню и мечу все, что, казалось, могло возстановить могущество Бѣлыхъ. Болѣе шести сотъ знаменитѣйшихъ гражданъ были изгнаны. Въ особенномъ приговорѣ, осуждавшемъ Данта, было объявлено, что если онъ попадется когда нибудь въ руки Флорентійскаго правительства, то будетъ сожженъ живой. Домъ его былъ разрушенъ, мызы опустошены; дѣти его (ихъ было пятеро,—младшая изъ нихъ, Беатриче, еще была груднымъ младенцемъ) и жена его, принадлежавшая къ лучшей фамиліи, побѣдившей партіи, къ фамиліи Донати, находились во власти побѣдителей и доведены до крайней бѣдности. Онъ самъ, оторванный отъ всѣхъ способовъ существованія, былъ лишенъ даже куска хлѣба.

Для высокой души не тяжело быть жертвою гоненій; но быть обманутымъ и видѣть собственную ошибку причиною общественнаго несчастія—вотъ жесточайшее наказаніе. Таково было положеніе Данта; но бремя несчастій, такъ

неожиданно его поразившихъ, кажется, не подавило въ немъ благородной гордости, и онъ съ самоотверженіемъ покорился своей судьбѣ.

«Сердце», сказалъ одинъ поэтъ, «похоже на деревья, которыя даютъ людямъ цѣлительный бальсамъ тогда только, когда желѣзо поразитъ ихъ самихъ.» Большая часть знаменитыхъ поэтовъ, казалось, какъ будто были побуждаемы какимъ-то инстинктомъ идти на встрѣчу несчастій. Жертвы, обреченныя съ самаго рожденія кровавой агоніи, атлеты, назначенные для смертельныхъ игръ, они чувствуютъ какой-то ужасъ, приближаясь къ аренѣ, но войдя въ ея ограду, успокоиваются и чувствуютъ удовольствіе. Таковъ былъ Дантъ. Задумчивый и мечтательный ребенокъ, онъ плакалъ и безумно жаловался на бремя жизни; юность его была исполнена глубокой грусти и внутреннихъ потрясеній, происходившихъ часто отъ ничтожныхъ причинъ. Наконецъ мужъ, не будучи въ силахъ переломить свой жребій, онъ возметъ власть надъ собою, широко раскинетъ крылья своей воли и отдохнетъ съ благородствомъ. «A guisa di leon quando si posa.»

Видя себя изгнаннымъ, онъ первымъ дѣломъ почелъ насильно войти во Флоренцію съ другими изгнанниками. Въ этомъ ему содѣйствовалъ Маззо де Кавальканти, родственникъ его несчастнаго друга, и Петрарка ди Парензо, отецъ Петрарки, оба имѣвшіе съ нимъ одну участь; онъ былъ избранъ изгнанными членомъ Совѣта Двѣнадцати, — родъ управленія, установленнаго ими, котораго первымъ дѣломъ было назначить предводителя военныхъ силъ. Состояніе души Данта въ эту эпоху можно видѣть изъ слѣдующихъ стиховъ написаннаго тогда сонета.

«О, родина! нѣкогда мать великодушныхъ сердецъ, нѣкогда достойная славы и тріумфовъ, теперь ты несчастнѣе Рима, твоего брата, и столь уничижена, что тотъ изъ дѣтей твоихъ, который такъ любитъ тебя, слыша разсказы о тво-

ихъ безславныхъ дѣлахъ, изнываетъ отъ стыда и печали.»

«Ты счастливо царствовала въ то прекрасное время, когда приверженные твои хотѣли, чтобы добродѣтели были твоими подпорами. Жилище храбрости и славы, образецъ дружбы и доблести, убѣжище знаній,—ты была счастлива. Но теперь ты лишена всего этого величія, одѣта скорбью, покрыта язвами, *лишена своихъ Фабриціевъ...»*

Но вскорѣ онъ увидѣлъ, что на сторонѣ побѣжденныхъ было Фабриціевъ не болѣе, чѣмъ въ торжествующей партіи. Въ каждой стычкѣ Бѣлые являлись столь же робкими, сколь Черные были немилосердны и кровожадны. Соскучивъ безплодностью борьбы всѣхъ мелкихъ партій, Дантъ вскорѣ уединился и, возложивъ надежду на одного себя, думалъ только о томъ, чтобы возвратиться во Флоренцію. Онъ опять началъ заниматься науками и поэзіей; онъ надѣялся пріобрѣсть себѣ въ Италіи довольно извѣстности, чтобы сограждане почувствовали свою несправедливость и чтобы врата отечественнаго города упали передъ его славою. Эта идея, которую онъ лелѣялъ до самой смерти, обнаруживается почти во всѣхъ его тогдашнихъ произведеніяхъ. По словамъ комментаторовъ, она внушила ему всѣ страницы его Пира (Convito), и все сочиненіе De vulgari eloquentia. Въ литературномъ смыслѣ, оба произведенія не возвышаютъ славу Данта; но драгоцѣнны для тѣхъ, которые изучаютъ эту эпоху въ ученомъ отношеніи, или отыскиваютъ родникъ Италіянскаго языка и его литературы. Въ этихъ двухъ книгахъ часто встрѣчаются трогательные личные намеки, какъ невольное изліяніе избытка чувствъ, потрясавшихъ душу; такимъ образомъ, въ сочиненіи *De vulgari eloquentia*, хочетъ ли онъ представить примѣръ изящнаго устройства рѣчи, и съ пера его польется кипящая слезами фраза: «я жалѣю о каждомъ несчастномъ, но въ особенности о тѣхъ, которые, тоскуя въ изгнаніи, видятъ

свою родину только во снѣ.» Или желаетъ онъ въ своемъ *Convito* извинить недостатки труда, предпринятаго въ бѣдности и пренебреженіи, онъ восклицаетъ: *«ахъ! если бы Творцу вселенной было угодно, чтобы не существовали причины моихъ оправданій! Перестали бы тогда люди презирать меня, и я не сносилъ бы болѣе неправеднаго наказанія, изгнанія и бѣдности. Тогда Флоренція, эта прекрасная и знаменитая дочь Рима, не оттолкнула бы меня отъ своей нѣжной груди, которая питала меня до половины моей жизни, и на которой я хотѣлъ бы умереть и успокоиться. Ахъ! если бы она не отвергла меня, утомленнаго странника, блуждавшаго по всѣмъ землямъ, гдѣ говорятъ роднымъ мнѣ языкомъ!»*

Около 1305, пришелъ въ Парижъ иностранецъ, еще молодой, дурно одѣтый, съ лицемъ гордымъ и возвышеннымъ; онъ поддерживалъ свое мнѣніе противъ четырнадцати состязателей. Каждый изъ нихъ предлагалъ свой вопросъ, доказывая трудность его всѣми учеными доводами того времени; пришлецъ выслушалъ всѣ задачи, вступилъ въ споръ съ каждымъ изъ своихъ противниковъ, и надъ всѣми одерживалъ побѣду. Этотъ пришлецъ былъ—Дантъ. Не заслуживаетъ ли онъ назваться рыцаремъ, который, будучи изгнанъ своею дамою, старается всею силою оружія и всѣми ловкостями ума преклонить къ себѣ ея вниманіе и заставить ее вспомнить о немъ?...

Возвратясь въ Италію, первымъ его дѣломъ было, писать къ разнымъ членамъ Флорентійскаго Совѣта оправдательныя письма. Они остались безъ отвѣта. Потомъ онъ написалъ жителямъ Флоренціи длинную апологію, начинавшуюся словами: «*О, мой народъ! что тебѣ я сдѣлалъ?*» Эта апологія еще болѣе возбудила къ нему ненависть и зависть, и въ продолженіе менѣе нежели десяти лѣтъ, пять разъ торжественно подтверждали его изгнаніе. Такія несправедливости раздражили его нѣжную, но энергическую и гордую душу. Печаль изгнанія поселилась въ его сердцѣ, не

сокрушивъ его; но постоянно жила въ немъ, питаемая его меланхолическимъ воображеніемъ; она со временемъ глубоко бросила свои корни, возрастала съ годами, и приносила плоды, болѣе и болѣе горькіе. Одиночество и бѣдность растравили рану его сердца и сдѣлали ее неисцѣлимою. Несчастный, передъ своей картиной ужасовъ «Башни голода», не разъ, можетъ быть, завидовалъ онъ участи отца, который, умирая отъ изнеможенія, былъ радъ по крайней мѣрѣ, что всѣ его дѣти, умершіе прежде него, никогда болѣе не будутъ страдать его муками. И для Данта выходъ былъ также прегражденъ врагами; но эта преграда возвышалась между нимъ и его дѣтьми.

Pianger' senti' fra' l sonno i miei figliuoli.

Долго онъ, рыдая отъ печали, блуждалъ вокругъ Флоренціи, изъ города въ городъ, не однажды удручая гостепріимство; эти несчастія возвысили Данта на самую опасную степень гордости, представляя ему каждый день доказательства его высокости и добродѣтели.

Въ это время, папа Климентъ V утвердилъ престолъ свой въ Авиньонѣ, откуда не могъ такъ удобно вмѣшиваться въ дѣла Тосканы. Генрихъ VII, преемникъ Альбрехта, императора Австрійскаго, пожелалъ отправиться въ Италію и тамъ короноваться вѣнцемъ Римскихъ императоровъ. Болѣе шестидесяти лѣтъ прошло, какъ ни одинъ Нѣмецкій императоръ не вступалъ въ Италію. Одно извѣстіе объ этомъ намѣреніи было весьма важною новостью для всѣхъ мелкихъ, противоположныхъ одна другой партій, которыя рѣзались, не будучи въ силахъ побѣдить своихъ соперниковъ. Еще Генрихъ не перешелъ горы, какъ вся Италія пришла въ движеніе; Гвельфы безпокоились, Гибеллины радовались, и всѣ съ нетерпѣніемъ ожидали его прибытія. Но, кажется, никто не безпокоился такъ, какъ Дантъ; никто не лелѣялъ въ сердцѣ такихъ обширныхъ и

фантастическихъ надеждъ; никто не основывалъ на императорскомъ прiѣздѣ великолѣпнаго золотаго вѣка. Дантъ объявилъ себя Гибеллиномъ. Вотъ нѣсколько строкъ изъ его посланiя къ народу и Италiянскимъ владѣтелямъ:

«Новый день начинаетъ бросать лучи свои, показывая на востокѣ зарю, которая разсѣеваетъ мракъ долгой скорби; небо ликуетъ на ея устахъ, и тихiй блескъ ея разувѣряетъ предвѣщателей народа. Будемъ же наслаждаться продолжительною радостью, мы, такъ долго жившiе въ пустынѣ. Солнце мира всходитъ, и правосудiе, столь долго не бросавшее лучей своихъ, начинаетъ блистать. Тѣ, которые терпѣли голодъ и жажду, насытятся его сiяньемъ; которые находились во мракѣ, будутъ озарены блескомъ того, кто все освѣщаетъ. Левъ, изъ колѣна Iудина, преклонилъ свой слухъ на стенанiя всемiрной темницы. Возрадуйся, о, Италiя, достойная жалости! скоро весь мiръ и сами Сарацины будутъ завидовать тебѣ; потому что супругъ твой, радость и слава твоего народа, милосердный Генрихъ, славный Цезарь, спѣшитъ къ твоему браку.»

«Бодрствуйте всѣ вы и встаньте предъ повелителемъ, о, народы Италiи! *Показывайте ему не одно повиновенiе, но ввѣрьте ему также власть. Не только вставайте передъ нимъ, но и показывайте ваше почтенiе его взорамъ, вы, которые всѣ пьете изъ его каскадовъ, которые плаваете на его моряхъ, которые попираете своими ногами его острова, хребты его Альпъ, вы, которые владѣете всѣмъ своимъ достоянiемъ по силѣ его закона.*»

Такiя мысли рождаютъ вопросъ, какъ могъ написать это Дантъ, закоренѣлый Гвельфъ, потомокъ старыхъ Гвельфовъ, воспитанный Гвельфомъ Брунетто Латини и служившiй всегда партiи Гвельфовъ?

Въ угожденiе папѣ, нѣсколько разъ писали въ Италiи, будто Дантъ объявилъ себя Гибеллиномъ для того, чтобы привлечь себѣ доброе расположенiе императора и подъ его

покровительствомъ возвратиться во Флоренцію. Это мнѣніе не заслуживаетъ даже опроверженія, потому что его опровергаетъ самый поступокъ этого великаго человѣка. Надобно знать, что Флорентійское правительство, по видамъ ли политическимъ, или изъ человѣколюбія, сжаливалось иногда надъ своими изгнанниками и вызывало нѣкоторыхъ изъ нихъ обратно на родину. Но въ такомъ случаѣ, правительство, не прямо оправдывая виновнаго, поручало его покровительству св. Маріи или кого либо изъ святыхъ, и объявляло, что прощеніе совершилось сверхъ-естественнымъ образомъ. Такого рода помилованіе было установлено только для преступниковъ; но будучи употребляемо часто въ дѣлахъ политическихъ, оно сдѣлалось весьма обыкновеннымъ. Въ 1315 г. было предложено во Флоренціи, возвращать изгнанниковъ, если они заплатятъ извѣстную денежную пеню. Нѣкоторые родственники и друзья Данта старались внести его имя въ списокъ изгнанниковъ, прощаемыхъ Флоренціею. Они писали къ нему объ этой счастливой новости. Вотъ что отвѣчалъ маститый старецъ.

«Я получилъ ваши письма съ уваженіемъ и признательностью, которыхъ они заслуживаютъ, и узнаю въ нихъ съ благодарностью о принимаемомъ вами попеченіи для возвращенія моего въ отечество. Этимъ я тронутъ, тѣмъ болѣе, чѣмъ рѣже случается изгнанникамъ найти себѣ друзей. Что до содержанія этихъ писемъ, то я отвѣчу, можетъ быть, иначе, нежели какъ пожелаетъ слабость нѣкоторыхъ...»

«Скажите, великодушно ли призывать меня въ мое отечество на такихъ условіяхъ послѣ пятнадцати-лѣтняго изгнанія? Развѣ этого заслуживаетъ моя невинность, извѣстная всѣмъ?... Развѣ такова должна быть награда за столько бдѣній и трудовъ, посвященныхъ наукѣ?. . . О! человѣкъ, сроднившійся съ философіей, далекъ отъ безсмысленной низости сердца, готоваго покориться обряду при-

ношенія, какъ то исполнено нѣкоторымъ человѣкомъ, почитаемымъ за ученаго, какъ то сдѣлали многіе другіе несчастные! Человѣкъ, привыкшій проповѣдывать правосудіе, не рѣшится деньгами получить снисхожденіе тѣхъ, которые ему вредили, и поступить съ ними, какъ съ благодѣтелями!»

«Нѣтъ, мой отецъ, такимъ путемъ не пойду я въ свое отечество. Если ты, или кто нибудь откроетъ мнѣ другой путь къ счастію и славѣ, гдѣ я могу сохранить свою честь и имя незапятнанными, то я готовъ идти по немъ скорыми шагами. Но если только предлагаемая вами дорога ведетъ во Флоренцію, я никогда не ворочусь туда.»

«Какъ, развѣ я не могу вездѣ созерцать солнце и звѣзды?... Развѣ не могу я вездѣ предаться сладостному изученію истины? Развѣ соглашусь я потерять для этого свое имя, унижаться въ землѣ Флорентійцевъ?... Нѣтъ! нѣтъ! никогда, даже для снисканія хлѣба.»

И онъ не возвратился во Флоренцію. Вотъ что заставило Микель-Анджело воскликнуть: «за это горькое изгнаніе, за это изгнаніе съ столькими добродѣтелями, *я отдалъ бы величайшее счастіе на землѣ.*

Per l'aspro esilio suo con la virtute
Darei del mondo'il più felice stato.
(Sonnet XXXI.)

Нѣтъ, человѣкъ, который поступалъ такъ въ пятьдесятъ лѣтъ, конечно не могъ искать покровительства императора, когда былъ еще десятью годами моложе. Но вопросъ, какъ и для чего Дантъ сдѣлался Гибеллиномъ, еще не рѣшенъ. Если обратить вниманіе на всѣ его сочиненія, то ключъ къ этой загадкѣ найти не мудрено: вездѣ Дантъ является противникомъ папской власти, допустившей многія злоупотребленія въ церкви; вездѣ онъ врагъ мелкихъ партій, которыя терзали Италію своими раздорами; нигдѣ

и ни въ комъ онъ не могъ видѣть примирителя и утѣшителя этихъ двухъ золъ, какъ въ Германскомъ императорѣ. Вотъ причины, по которымъ Дантъ такъ естественно сдѣлался Гибеллиномъ.

Но онъ обманулся въ своихъ надеждахъ; Генрихъ VII не успѣлъ въ своемъ предпріятіи, и умеръ на возвратномъ пути изъ Рима, въ августѣ 1313 года. Извѣстіе о его смерти было громовымъ ударомъ для всей партіи Гибеллиновъ, особенно для Данта; но оно же уничтожило его послѣднее политическое заблужденіе. Съ этого времени онъ отказался отъ всякаго общественнаго интереса; имени его не находится ни въ какомъ публичномъ памятникѣ. Почти всѣ Флорентійскіе изгнанники, всѣ прежніе товарищи его несчастія, получили прощеніе или цѣною золота или раскаяніемъ. Только для него одного въ шестой разъ повторялся приговоръ, объявлявшій его вѣчнымъ изгнанникомъ. Убѣгая людей, онъ удалялся въ самыя пустынныя мѣста Апениновъ. Погружаясь болѣе и болѣе во внутреннее созерцаніе, проводя свою скучную жизнь въ горькихъ воспоминаніяхъ, онъ рѣшился наконецъ поставить преграду между собою и современниками, жить только для собственной славы и для искуства. Ребенкомъ, онъ мечталъ о республикѣ, населенной Деціями и Катонами; теперь онъ говорилъ себѣ, что на землѣ никогда не было подобныхъ, и воскликнулъ: «О, мое несчастное отечество! какъ мнѣ жаль тебя, когда я пишу что нибудь такое, что относится къ гражданскому управленію.» (Дантъ, Convito.)

Вскорѣ, гордость Данта, возбуждаемая несчастіями, вышла изъ предѣловъ; вся земная добродѣтель, казалось ему, была заключена въ немъ самомъ. Онъ сохранилъ дружескія связи только съ тремя своими соотечественниками; однажды, посылая имъ свою *canzone*, онъ назвалъ ихъ «*тремя, менѣе другихъ развращенными*», не находя иныхъ, болѣе привѣтливыхъ словъ. Въ теченіе мучительныхъ лѣтъ

изгнанія, душа Данта омрачалась болѣе и болѣе; самый образъ Беатриче исчезъ на время изъ его памяти. Онъ предался неблагороднымъ страстямъ, и узналъ недостойныя наслажденія сердца. Онъ имѣлъ враговъ и проклиналъ ихъ; мертвыхъ и живыхъ, онъ безъ жалости бросалъ въ свой адъ, говоря, что тѣ изъ нихъ, которые остались еще въ живыхъ, суть только бездушныя тѣла, движимыя демонами, тогда какъ ихъ души давно преданы адскимъ терзаніямъ, и (сколь удивительна сила генія!) суевѣрный народъ Флоренціи съ ужасомъ удалялся отъ этихъ отверженныхъ, которые, оставленные всѣми, и какъ бы чувствуя на себѣ печать проклятія, сами считали себя осужденными. Въ это же время узналъ онъ женщину, по имени Джентукку, о которой упоминаетъ во многихъ мѣстахъ Божественной комедіи; говорятъ даже, что Дантъ, желая забыться и утолить горе, дошелъ до распутства. Онъ не сожалѣлъ даже о кровавыхъ войнахъ своей родины, и побуждалъ Веронскаго владѣтеля, Кана Гранде, при дворѣ котораго находился нѣкоторое время, обратить оружіе на Флоренцію. Почитая высокую славу богослова и поэта, котораго поэма уже распространилась отрывками по всей Италіи, Канъ почтительно принялъ его; но преданный войнѣ и удовольствіямъ, онъ скоро утомился сообществомъ угрюмаго и молчаливаго мечтателя. Петрарка разсказываетъ, что однажды, въ то время, какъ какой-то наглый шутъ развеселялъ своими разсказами Веронскій дворъ, Канъ Гранде обратился къ Данту, который одинъ не смѣялся между присутствовавшими, и громко сказалъ ему: «я удивляюсь, что этотъ глупый и необразованный шутъ умѣетъ намъ нравиться, а ты, со всею твоею ученостію, не можешь порадовать насъ.»—Ты ничего не нашелъ бы тутъ удивительнаго,—возразилъ гордый изгнанникъ,—если бы зналъ, какъ я, что дружба основывается на соотвѣтственности нравовъ и на сходствѣ мыслей.— И скоро потомъ онъ бросилъ, какъ постыдное иго, госте-

пріимство Веронскаго принца. Данту было тогда болѣе пятидесяти лѣтъ, а въ эти-то лѣта наиболѣе *«горекъ чужой хлѣбъ и тяжелы ступени чужаго крыльца.»*

И онъ еще болѣе углубился въ уединеніе, скрываясь въ своемъ невидимомъ мірѣ, гдѣ онъ былъ папою, императоромъ, верховнымъ судьею, раздѣляя, по произволу, всю эту толпу въ Адъ, Чистилище и Рай. Онъ думалъ, что его изгнаніе составляетъ одно изъ самыхъ замѣчательныхъ историческихъ происшествій вѣка. Несчастіе его получило въ его глазахъ какую-то священную важность; имъ онъ увѣнчалъ свою голову, носилъ его какъ діадему. Въ своемъ «Чистилищѣ» онъ встрѣчаетъ музыканта Казелла, котораго зналъ и любилъ на землѣ, и проситъ его спѣть еще разъ тѣмъ мелодическимъ голосомъ, который нѣкогда утѣшалъ всѣ его скорби. Казелла поетъ стихи самаго Данта, и онъ увѣряетъ, что всѣ души Чистилища были восхищены ими. Посмотрите, какъ поэтъ проклинаетъ и унижаетъ Гуго Капета, одного изъ предковъ личнаго его врага, Карла де Валуа. Что это за человѣкъ XIV столѣтія, который, для отмщенія личной обиды, проклинаетъ все королевское поколѣніе?.. Каковъ этотъ христіанскій поэтъ, который вырываетъ Гомера изъ вѣчнаго пламени, чтобы помѣстить его въ преддверіе ада, вмѣстѣ съ Гораціемъ, Овидіемъ и Луканомъ, и самъ безъ церемоніи помѣщаетъ себя между ними? Что это за католическій богословъ, который спасаетъ, по своему личному произволу, Гектора, Энея, Брута, Цезаря, Лукрецію и Корнелію, великаго Саладина, Аристота, Сократа, Платона, Демокрита, Героклита, Ѳалеса, Араба Аверроэса и Зенона? Онъ отыскиваетъ Катона, который, по словамъ его, *достоинъ уваженія людей болѣе, чѣмъ всякій отецъ заслуживаетъ уваженія своихъ дѣтей*, и осмѣливается, осудивъ столько папъ, помѣстить этого язычника самоубійцу первымъ между душами Чистилища, почти на порогѣ рая. Такимъ-то образомъ, великій поэтъ, оскорбленный несправе-

дливостью временнаго человѣческаго суда, присвоилъ себѣ, силою собственнаго генія, право суда вѣчнаго надъ своими земными судьями.

Преданный своему одиночеству и бродя изъ города въ городъ, Дантъ думалъ всегда о своемъ трудѣ, днемъ и ночью, въ пути и на отдыхѣ. Онъ сочинялъ безпрерывно; но, весьма рѣдко имѣя возможность писать, передавалъ бумагѣ только то, что оставалось въ его памяти. Нерѣдко онъ повторяетъ: «...Ed altro disse, ma non l'ho a mente.» «Осужденный еще что-то сказалъ мнѣ, но я уже не помню.»

И онъ не старается искуствомъ дополнить то, чего не удержало его воображеніе. Безпрерывное вдохновеніе составляетъ, послѣ изобрѣтенія, главный характеръ Дантовской поэзіи, то странной и высокой, то простодушной и божественной. Онъ никогда не старается произвести заранѣе расчисленный эффектъ. Но Дантъ такъ хорошо видѣлъ то, что описываетъ, что изъ всей бѣздны очерковъ, которые какъ будто невольно у него вырываются, передъ вами является каждую минуту новая картина, неподражаемая по своей истинѣ, вымыслу, или по своему ужасу. Такъ напримѣръ, онъ никогда не старается описывать глубину адскихъ пропастей; но когда грѣшникъ, съ которымъ онъ говорилъ, внезапно изчезаетъ, то Дантъ говоритъ: «*и онъ потерялся въ пламени, какъ рыба въ океанѣ*», и вы видите, осязаете самую глубину ада. Нѣтъ, это не такой поэтъ, какъ другіе; это человѣкъ, у котораго стихотворный языкъ есть языкъ природный; человѣкъ еще живой и одушевленный страстями, который разсказываетъ просто, здѣсь, передъ вами; но лице его блѣдно, слова его мрачны, звукъ его голоса потрясаетъ вашу душу, и его рѣдкія движенія заставляютъ васъ содрогаться. Если въ своемъ Аду онъ видѣлъ грѣшника, насыщающагося мозгомъ другаго осужденнаго, то онъ разскажетъ о томъ въ тѣхъ же выраженіяхъ, тѣмъ же простымъ тономъ, какъ иной бы поэтъ говорилъ

вамъ объ обыкновенномъ обѣдѣ. Вотъ почему Дантъ, еще при жизни своей, пользовался огромною извѣстностью во всей Италіи. Во все время, пока онъ былъ живъ, каждый боялся, чтобъ не пришла поэту когда нибудь фантазія, публично сказать ему, что ожидаетъ его на томъ свѣтѣ; и потому, когда онъ, мрачный, одинокій, немного сгорбленный, тихими шагами проходилъ въ какомъ нибудь изъ Италіянскихъ городовъ, гдѣ всѣ его знали, дѣти убѣгали отъ него, съ крикомъ: *«вотъ человѣкъ, который возвратился изъ ада!»* И женщины, крестясь, говорили между собою: *«вотъ идетъ Дантъ!»*

Но не смотря на то, человѣкъ, болѣе другихъ опасавшійся ада, былъ, можетъ быть, самъ Дантъ. Сколько разъ, самъ онъ разсказываетъ въ своей поэмѣ, демоны гнались за нимъ въ аду и преслѣдовали его даже въ объятіяхъ самаго Виргилія. Но нельзя смѣяться надъ слабостью, которую раздѣляли столько вѣковъ. Кто не знаетъ, сколько нужно было имѣть мужества въ Италіи въ XIV вѣкѣ, человѣку, съ такимъ воображеніемъ, какъ Дантъ, чтобы не трепетать передъ діаволомъ Католиковъ, который преслѣдовалъ Мартина Лютера даже на порогѣ XVII вѣка!...

Такъ въ этомъ сердцѣ боролись свѣтъ и мракъ, Духъ Божій съ призракомъ духа тьмы. Стòитъ изучать эту борьбу; потому что она есть представительница того, что происходило въ то время въ душѣ всей Европы. Не одинъ разъ горные пастухи съ ужасомъ видѣли, какъ изгнанникъ проходилъ мимо нихъ, никого не замѣчая, и терялся въ ущеліяхъ, которыя вели къ безднамъ. Сколько разъ сиживалъ онъ одинокій на какой нибудь пустынной скалѣ, завидуя прохладѣ ночи и сну всей природы. Кажется, что среди всѣхъ его земныхъ воспоминаній его услаждала только одна мысль, мысль о его дѣтяхъ, мысль объ его дочери—

милой Беатриче, которая росла далеко отъ него, быть можетъ, позабывъ его.

O montanina mia canzon, tu vai,
Forse vedrai Fiorenza la mia terra... и т. д.

«О, моя горная пѣсня, ты улетаешь, ты увидишь, быть можетъ, Флоренцію, мою землю»... и проч.

Когда это сладостное воспоминаніе о домашнемъ очагѣ услаждало порою его старѣющее сердце, когда слабая надежда, возвратиться когда нибудь въ «обитель скорби», citta dolente, умягчала выраженія его суровой гордости, онъ начиналъ говорить неслыханнымъ языкомъ:

Se mai continga che'l poema sacro,
Al qual la posto mano e cielo e terra
Si che m'ha fatto permolt'anni macro,
 Vinca la crudeltà, che fuor mi serra
Del bello ovile, or'io dormii agnello
Nimico a'lupi, che gli danno guerra:
 Con altra voce omai, con altro vello
Ritornerò poeta, ed in sul fonte
Del mio battesmo prenderò'l capello.

«Если когда нибудь случится, что священная поэма, для которой содѣйствовали небеса и земля, и которая истощала меня многіе годы,

«Побѣдитъ жестокость, которая держитъ меня въ заточеніи, внѣ прекрасной овчарни, гдѣ я спалъ, ягненокъ,— врагъ волковъ, которые ее воюютъ, —

«То съ инымъ голосомъ, съ инымъ руномъ я возвращусь, поэтъ, и надъ купелью моего крещенія приму корону.»

Вѣрно, въ такія минуты, когда наступала ночь, когда стада возвращались въ свои хлѣва, и пастухи въ свои хижины, которыхъ крыши дымились въ долинѣ, вѣрно, въ

такія минуты, поэтъ-изгнанникъ обрѣталъ въ мечтахъ своего сердца эти нѣжные меланхолическіе полутоны, которыми онъ иногда украшалъ свои удивительныя картины. Тогда вырывались у него незабвенные стихи; вздохи стѣсненной груди; сравненія, исполненныя сельской простоты и дикой прелести, которыя, казалось, случайно залетали въ мрачный, идеальный міръ Данта и въ его самой Адъ, какъ заносятся на море освѣжительныя благовонія отдаленной земли. Рисуетъ ли онъ таинственныя тропы Чистилища, онъ сравниваетъ ихъ съ каменистыми дорожками по горамъ Италіи. Души, которыя, внимая пѣнію музыканта Казелла, позабываютъ на время свои мученія и вдругъ изчезаютъ при суровомъ голосѣ Катона, напоминаютъ ему голубей, которые щиплютъ овесъ въ какой нибудь уединенной долинѣ и разлетаются, устрашенные его приближеніемъ. Онъ заставляетъ грѣшниковъ, осужденныхъ на вѣчную жажду, вѣчно вспоминать о свѣтлыхъ ручьяхъ, падающихъ въ Арно съ зеленыхъ холмовъ Казентинскихъ.

Li ruscelletti, che dè verdi colli
Del Casentin discendon gùsso in Arno,
Fracendo i lor canali freddi e molli,
Sempre mi stanno innanzi, и т. д.

Говорятъ, что Тассъ, путешествуя съ однимъ изъ своихъ друзей по этимъ горамъ, воскликнулъ однажды въ порывѣ энтузіазма. «Другъ! эти прекрасныя горы, эти долины, луга, зеленѣющіе лѣса, потоки, это небо, эти цвѣты, это все принадлежитъ мнѣ, все это мое, все это ты найдешь въ моей поэмѣ; я сотворилъ такой же міръ, и еще лучше.» Эти слова Тасса, Дантъ, вѣроятно, еще прежде него сказалъ самому себѣ, взирая съ этихъ самыхъ высотъ на покинутую имъ землю. Высокій поэтъ! да, эта земля принадлежала тебѣ, потому что твоя поэма, которая была твоею жизнію, тобой самимъ, обнимала ее всю; ты влады-

чествовалъ надъ нею твоею мыслію, какъ теперь еще ты владычествуешь надъ нею свѣжестью твоихъ пѣсень, могуществомъ твоей кисти. Ты владѣлъ міромъ и всѣмъ, что заключаетъ онъ, отъ кедра до послѣдней былинки, отъ насѣкомаго до миріадъ звѣздъ, блиставшихъ надъ твоею головою; ты разсыпалъ ихъ блескъ и величіе въ твоей поэмѣ, какъ Богъ разсыпалъ ихъ по тверди небесной. Эта душная земля была для твоего генія той скалой, откуда орелъ устремляется въ высь небесъ, насытить свое око свѣтомъ.

Но въ послѣдніе годы своей жизни, этотъ царь новѣйшей поэзіи, казалось, смирилъ свою гордость. Въ Чистилищѣ онъ заставляетъ говорить художника Одериджи:«Я выкупаю здѣсь мученіями мою гордость; я бы не былъ даже здѣсь, если бы не обратился къ Богу, еще имѣя возможность грѣшить...

О, суетная слава человѣческихъ силъ! Какъ недолго существуетъ на вершинѣ зелень, если не достигнетъ зрѣлаго возраста!

Шумъ свѣта тоже, что дыханіе вѣтра, который приходитъ то отсюда, то оттуда, и перемѣняетъ имя, потому что перемѣняетъ сторону.

Какую ты будешь имѣть славу, когда отдѣлишь отъ себя ветхую плоть ранѣе тысячи лѣтъ....

А это пространство въ отношеніи къ вѣчности короче, чѣмъ мгновеніе ока въ отношеціи къ кругу, какой наимедленнѣе обращается въ небѣ.

Ваша слава—цвѣтъ былія, который рождается и преходитъ и вянетъ отъ Того же, Кѣмъ вызванъ изъ новой и свѣжей земли....»

(Чистилище П. XI.)

Извѣстно, что не Виргилій, а Беатриче ведетъ поэта въ концѣ его воображаемаго странствія. Кажется, при закатѣ жизни, когда искуство не могло уже болѣе утолить без-

конечную жажду его души, Дантъ обратился къ ней, какъ нѣжное и простосердечное дитя прибѣгаетъ къ своей матери. Разставаясь съ Виргиліемъ на берегахъ Леты, онъ не могъ удержаться отъ слезъ.

Тогда Беатриче сказала ему голосомъ нѣжнымъ и строгимъ: «Дантъ! не плачь, что тебя оставляетъ Виргилій; тебѣ будетъ много другихъ причинъ плакать.» И она обратилась къ нему съ упреками, которые исторгли у него слезы раскаянія.

«Мое мужество такъ упало, что, когда я хотѣлъ говорить, голосъ замеръ у меня въ устахъ.»

«Она не могла долго переносить моего молчанія и сказала. «О чемъ ты думаешь? отвѣчай мнѣ; потому что воспоминаніе о твоихъ заблужденіяхъ еще не поглощено водами Леты.»

«Страхъ и стыдъ вырвали изъ устъ моихъ такое *да*, что только глазами можно было понять его.»

«Какъ лукъ ломается, когда слишкомъ сильно натянута его тетива, и какъ стрѣла, худо пущенная, едва падаетъ въ цѣль,»

«Я освободилъ свою душу отъ томившей ее тяжести, давъ волю рыданіямъ и слезамъ, которыя прервали мой голосъ.»

«И она сказала мнѣ: если ты любилъ меня и если эта любовь побуждала тебя дорожить благомъ, болѣе котораго не можетъ найти желаніе», —

«То какія цѣпи, какія препятствія мѣшали тебѣ итти далѣе?.... И къ чему ты покинулъ божественную надежду?... Какія прелести, какія преимущества блистали на челѣ тѣхъ, другихъ, для кого ты остался?....»

«Испустивъ изъ груди горестный вздохъ и, едва собирая силы, я съ трудомъ могъ раскрыть уста и съ воплемъ сказалъ ей: — временные и скоропреходящіе предметы, прелестью

своихъ ложныхъ удовольствій, совратили меня съ пути съ тѣхъ поръ, какъ ты отъ меня скрылась....»

Слушая это признаніе, Беатриче съ нѣжностью устремила свои глаза на Данта, назвала его сладостнымъ именемъ брата, и подозвала его къ себѣ. Поэтъ переплылъ воды Леты, и какъ дерево весною украшается новыми вѣтвями и свѣжими листьями, такъ душа его ожила, помолодѣла и сдѣлалась достойною перейти въ небесныя жилища.

Рай Дантовъ, будучи ниже Ада и Чистилища въ отношеніи искуства, стоитъ выше ихъ, какъ выраженіе вѣры. Это радостная и благодарственная пѣснь, чуждая богословскихъ диссертацій, сдѣлавшихся для насъ странными, но которыя нравились его современникамъ. Любовь старца къ Іисусу выражается въ самыхъ дѣтскихъ, мелочныхъ обстоятельствахъ. Напримѣръ, взойдя на небо, онъ не хочетъ говорить обыкновеннымъ языкомъ и дѣлается темнымъ, непонятнымъ. Часто онъ употребляетъ церковный языкъ, смѣшиваетъ свои стихи съ множествомъ Латинскихъ цитатъ, которыя часто не гармонируютъ съ его просодіей.

Разсказываютъ, что однажды какой-то пиллигримъ вошелъ въ монастырь Корво, и, скрестя руки на своей груди, долго безмолвствовалъ передъ иноками. Тогда одинъ изъ нихъ спросилъ у путника, чего онъ ищетъ? Чужеземецъ, не отвѣчая, разсматривалъ аркады и колонны монастыря. Инокъ возобновилъ свой вопросъ; тогда странникъ, тихо опустивъ голову, и, разсматривая братій, сказалъ: *миръ.* — Пораженный этимъ отвѣтомъ, монахъ, говорившій съ нимъ, отвелъ его въ сторону, и съ нѣсколькихъ словъ узналъ, что это былъ Дантъ. Видя смущеніе монаха, Дантъ вынулъ свертокъ изъ пазухи и, вручивъ ему, сказалъ привѣтливо: «братъ, вотъ часть моего труда, можетъ быть, неизвѣстная для тебя; я оставляю ее тебѣ на память.»

Но въ то время, какъ онъ убѣгалъ славы, слава сама искала его, и земля, столь долго его ненавидѣвшая, каза-

лось, еще разъ хотѣла ему улыбнуться. Изъ всѣхъ городовъ Италіи, друзья звали его; дружескія руки подавали ему корону—эту поэтическую корону, такъ долго желанную. Въ Равеннѣ, гдѣ сплетали ему лавровый вѣнокъ, Дантъ былъ встрѣченъ кликами изумленія, и радостно обнялъ своихъ дѣтей, пощаженныхъ язвою двухъ сыновей и любимую дочь Беатриче, которой было тогда девятнадцать лѣтъ. Безъ сомнѣнія, въ это время лице его приняло ту высокую выразительность, отличающую его физіономію, въ которой столько скорби и ужаса смѣшивается съ спокойнымъ величіемъ и силою. Но для него уже наступалъ день смерти; тогда могъ онъ воскликнуть, какъ выходя изъ ада:

«Теперь челнокъ моего генія, оставляя за собою столь бурное море, подымаетъ паруса, чтобъ нестись по лучшимъ водамъ.»

Per correr miglior acqua alza le vele
Omai la navicella del mio ingegno,
Che lascia dietro a se mar ci crudele.

И какъ будто презирая корону, столь заслуженную, онъ скончался, неувѣнчанный, 14 сентября 1321 г. на пятьдесятъ шестомъ году. Тѣло его было перевезено на кладбище на богатой колесницѣ, чело увѣнчано короною, раскрытая книга лежала на груди его. Дантъ былъ погребенъ при церкви Младшей братіи. Говорятъ, что онъ желалъ умереть въ платьѣ этого ордена, какъ бы протестуя тѣмъ и за предѣлами гроба противъ разврата Рима. Но конечно, въ священное мгновеніе, когда онъ на вѣки смѣжалъ свои очи, не было въ его умѣ гордой мысли, чувство ненависти не волновало его сердце. Онъ не переставалъ видѣть того, что представлялось ему въ послѣдніе годы, о чемъ онъ такъ часто говоритъ въ своихъ райскихъ пѣсняхъ; онъ видѣлъ Беатриче, озаренную свѣтомъ, устремившую

взоры къ вѣчному Солнцу, и возносился на небо, привлекаемый ея высокою властью.

Такъ эта ясная звѣзда, озарившая утро Данта, освѣтила и его вечеръ и блистала передъ послѣдними его взглядами, какъ безсмертная надежда.

Здѣсь не мѣсто объяснять вліяніе Данта на его вѣкъ и литературу. Достаточно сказать одно то, что онъ принадлежитъ къ величайшимъ лицамъ знаменитаго Возрожденія.

Возрожденіе — это великолѣпное торжество идеализма надъ мистицизмомъ стариннаго духовенства и грубымъ матеріализмомъ христіанскихъ народовъ; — это обращеніе дикой Европы къ свѣту разума, къ свѣтильнику наукъ и искуствъ, возженному древностью, имѣло три главныя эпохи:

Первая была произведена Карломъ Великимъ, въ IX вѣкѣ.

Вторая получила начало въ XII вѣкѣ, и ясно выразилась въ ранней Галло-Римской цивилизаціи въ южной Франціи.

Третья, собственно называемая эпохою Возрожденія, всеобщая и плодовитая, начавшаяся съ XV или XVI вѣка, непрерывно продолжалась до начала нынѣшняго столѣтія.

Дантъ видѣлъ конецъ втораго движенія и имѣлъ славу начать третье, сообщивъ свое вліяніе, чрезъ Италію, въ послѣдующіе вѣка, всей Европѣ.

Между древнею цивилизаціею и цивилизаціею Возрожденія, средніе вѣка лежали какъ пропасть, какъ море невѣжества и предразсудковъ, и можно сказать, что первый великій поэтъ, осмѣлившійся, вопреки угрозамъ Церкви, поднять голову изъ этихъ заразительныхъ водъ, былъ Дантъ. Можно подумать, что Дантъ хотѣлъ выразить самаго себя въ Фарината Уберти, котораго онъ изображаетъ въ своей поэмѣ, среди адскихъ мученій, одолѣвающимъ наказанія и исполненнымъ презрѣнія къ аду:

Ed ei s'ergea col petto e con la fronte
Come avesse lo'nferno in qran dispitto.

Совершивъ эту заслугу для всей Европы, онъ создалъ новый языкъ для своего отечества и, умирая, завѣщалъ міру небесную поэзію Петрарки. Вспомните, когда въ своей безсмертной поэмѣ, дойдя до конца дороги, онъ обращается къ тѣмъ, которые слѣдовали за нимъ, и восклицаетъ невыразимыми стихами:

«О вы, которые, любя меня слушать, въ своихъ хрупкихъ челнокахъ слѣдовали за кораблемъ, въ которомъ я плаваю и пою,

«Возвратитесь назадъ, къ берегу; не вдавайтесь въ это море, гдѣ, можетъ быть, потерявъ меня, сами погибнете.

«Никто не переплывалъ волны, которыя я разсѣкаю...

«И вы, рѣдкіе пловцы, рано вкусившіе ангельскаго хлѣба, которымъ питаются здѣсь, никогда не насыщаясь,

«Смѣло пускайтесь въ бурное море; но слѣдуйте за струей, которую оставляетъ моя ладья, пока ея слѣдъ не сомкнулся за мною.»



[illegible] небо, прямо- [illegible]

[illegible]

Трудъ, [illegible] XV или XVI вѣка, [illegible] продолжались до начала нынѣшняго столѣтія.

Дантъ [illegible] втораго [illegible] чрезъ Италію, [illegible]

Между [illegible] Возрожденія [illegible] какъ море [illegible] что первый [illegible] угрозамъ Парнаса, [illegible] былъ Дантъ. [illegible] себя [illegible] въ своей поэмѣ [illegible]

Ed ei s'ergea col petto e con la fronte
Come avesse lo'nferno in gran dispitto.

ФЛАКСМАНЪ.

Изъ предковъ знаменитаго ваятеля извѣстны четыре брата Флаксманы. Отецъ великаго художника былъ бѣдный литейщикъ; не имѣя пропитанія въ Лондонѣ, онъ съ женою ходилъ по всей Англіи и продавалъ свои издѣлія. Во время этихъ странствованій родился Джонъ Флаксманъ, въ Іоркѣ, 6-го Іюля 1755 г. Въ младенчествѣ онъ былъ такъ слабъ и худощавъ, что опасались за его жизнь. Когда ему исполнилось шесть мѣсяцовъ, отецъ отвезъ его въ Лондонъ вмѣстѣ съ старшимъ братомъ Вилльямомъ, который извѣстенъ гравированіемъ на деревѣ. Старикъ Флаксманъ, занимаясь разными работами для скульпторовъ, открылъ въ Нью-Стритѣ лавочку, для продажи гипсовыхъ статуй, которую, въ послѣдствіи, перенесъ въ Штрандъ. Здѣсь-то образовался вкусъ и развилась любовь молодаго Флаксмана къ изящнымъ искуствамъ.

Съ самаго дѣтства онъ имѣлъ характеръ тихій и воспріимчивую душу. Слабость тѣла не позволяла ему, заниматься рѣзвыми играми съ другими дѣтьми; но онъ умѣлъ находить удовольствіе въ уединеніи; цѣлый день онъ проводилъ за книгою и въ рисованіи фантастическихъ

фигуръ. Его задумчивое и пріятное лице, любовь къ наукамъ и, особенно, къ рисованью, вскорѣ обратили на него вниманіе нѣкоторыхъ покупателей, умѣвшихъ отличить бѣднаго, нездороваго мальчика отъ толпы подобныхъ ему дѣтей. Они съ удовольствіемъ разсматривали произведенія его раждающагося воображенія, разговаривали съ нимъ о томъ, что онъ читалъ, и любовались, съ какимъ любопытствомъ онъ слушалъ ихъ разсказы о поэтахъ, ваятеляхъ и знаменитыхъ герояхъ.

Въ первыхъ опытахъ этого ребенка-художника были замѣчены нѣкоторыя сцены изъ Гомера, бывшія какъ-бы предзнаменованіемъ одного изъ образцовыхъ его произведеній. Есть преданіе, что ваятель Рубильякъ, преподававшій ему первые уроки въ своемъ искуствѣ, рѣшительно объявилъ, что не видитъ въ немъ никакихъ признаковъ таланта. Впрочемъ, этотъ анекдотъ слишкомъ подозрителенъ; потому что Флаксману едвали было семь лѣтъ, когда Рубильякъ умеръ. Во всякомъ случаѣ, эти слова принадлежатъ къ числу неудачныхъ пророчествъ, такъ свойственныхъ старымъ художникамъ и старымъ поэтамъ, желающимъ преградить дорогу тѣмъ, которые должны ихъ опередить.

Изъ благосклонныхъ цѣнителей таланта юнаго Флаксмана должно отдать полную благодарность министру Мэтью, одаренному благороднымъ и изящнымъ вкусомъ, и любившему художества. Однажды, въ лавкѣ стараго Флаксмана, онъ увидѣлъ мальчика, который внимательно читалъ книгу. Мэтью, любуясь пріятною физіономіею ребенка, спросилъ, что онъ читаетъ. Маленькій Флаксманъ почтительно поклонился незнакомцу и отвѣчалъ, что эта книга Латинская и что ему хочется ее понять. «Ты удивительный мальчикъ,» сказалъ министръ: «но эта книга ничему не научитъ; завтра я принесу тебѣ другую». Мэтью сдержалъ слово — и малютка съ жаромъ началъ разбирать

новую книгу. Эта случайная встрѣча была счастливымъ началомъ дружественныхъ сношеній Мецената съ юнымъ талантомъ.

Когда Флаксману исполнилось десять лѣтъ, въ здоровьѣ его произошла благопріятная перемѣна: онъ бросилъ навсегда свои костыли — и ребенокъ, сходившій прежде со своего кресла только въ постель, въ которой часто былъ удерживаемъ продолжительными болѣзнями, сталъ думать о томъ, чтобъ идти по слѣдамъ героевъ, подвизавшихся въ прочитанныхъ имъ романахъ; сталъ отыскивать для себя поприще, на которомъ могъ бы развить свое великодушіе, мужество и силу. Чтеніе Донъ-Кихота увлекло его воображеніе, и онъ, проникнутый обязанностями странствующаго рыцарства, рѣшился посвятить себя образу жизни Ламанчскаго героя. Однажды, рано утромъ, не сказавъ никому о своемъ геройскомъ предпріятіи, онъ отправился одинъ, *безъ конюшаго*, вооруженный маленькою Французскою шпагой, которая въ его рукахъ должна была надѣлать чудеса противъ вѣроломства злодѣевъ и угнетеній невинности. Такимъ образомъ онъ пробродилъ цѣлый день въ окрестностяхъ Гайде-Парка; но его героизмъ не нашелъ случая обнаружиться во всемъ блескѣ. Не встрѣтивъ ни волшебника, съ которымъ могъ бы сразиться, ни дамы, которая нуждалась бы въ освобожденіи, и, сверхъ всего, мучимый голодомъ, онъ возвратился домой, не мало огорченный такою неудачей. Однако же Гайде-Паркскій рыцарь сохранилъ навсегда живое удивленіе къ образцу своего дѣтства. Причины этого понятны. Истинные художники, безкорыстные любители всего изящнаго и прекраснаго, нерѣдко принадлежатъ къ фамиліи Донъ-Кихотовъ, составляя собою анахронизмъ въ прозаическомъ, положительномъ обществѣ. Это семейное преданіе даетъ нѣкоторую вѣроятность другому анекдоту. Разсказываютъ, что Флаксманъ описывалъ однажды какую-то статую, замѣчатель-

ную по необыкновенной вѣрности пропорцій и, преимущественно, по выраженію героическаго, прекраснаго; не довольствуясь изложеніемъ своей мысли, онъ принялъ позу той фигуры, и сказалъ слушателямъ: «посмотрите на меня.» Въ своемъ художническомъ увлеченіи, простодушный Флаксманъ забылъ малость своего роста и неровность стана.

Съ возстановленіемъ здоровья Флаксманъ болѣе и болѣе сталъ предаваться наукамъ. Лавка отца была для него и мастерскою и академіей. Древніе образцы плѣнили его воображеніе: онъ смотрѣлъ на нихъ, и то срисовывалъ ихъ карандашемъ, то лѣпилъ изъ воска, который принималъ всѣ формы подъ перстами художника. Если правда, что Рубильякъ не признавалъ никакого признака генія въ первыхъ опытахъ его дѣтства, то другой художникъ, Мортимеръ, оцѣнилъ его не лучше, когда ребенокъ показалъ ему свой рисунокъ человѣческаго глаза: «что это, устрица?» спросилъ Мортимеръ. Злая насмѣшка сдѣлала глубокое впечатлѣніе на чувствительнаго Флаксмана, но не разочаровала его: онъ только рѣшился не представлять болѣе своихъ опытовъ на жертву насмѣшливости педантовъ, которые думаютъ выказать свое знаніе, унижая дѣтство.

Какъ бы въ вознагражденіе за подобныя непріятности, Флаксманъ пріобрѣталъ просвѣщенныхъ цѣнителей своего таланта. Домъ Мэтью былъ открытъ ему, и жена этого министра старалась воспламенить воображеніе молодаго художника. Разсказываютъ, что въ то время, когда мистриссъ Мэтью читала Гомера, поясняя живописныя красоты отца поэзіи, Флаксманъ набрасывалъ быстрыми очерками сцены, которыя наиболѣе его поражали. По этому его первые опыты отличаются тою скромною прелестью и жизнію, которою исполнены произведенія древнихъ Греческихъ поэтовъ, воодушевлявшихъ его дарованія. Г. Крючли, хорошо понимая талантъ Флаксмана изъ его первыхъ очерковъ, заказалъ ему нѣсколько картинъ, которыхъ сю-

жеты взяты были изъ древней исторіи и миѳологіи. Вотъ эти картины: Антигона ведетъ своего отца Эдипа къ храму Фурій; Діомедъ и Улиссъ; Троянки, плачущія надъ тѣломъ Гектора; Александръ, принимающій кубокъ изъ рукъ своего врача Филиппа; Алцеста оставляетъ своихъ дѣтей, и жертвуетъ собственною жизнію для спасенія жизни своего мужа; Геркулесъ, освобождающій Алцесту изъ ада.

Умные и благосклонные друзья молодаго художника, предсказывая его будущую славу, въ тоже время старались внушить ему, что слава покупается цѣною постоянныхъ трудовъ и дѣятельнаго изученія природы и всего прекраснаго; что въ изученіи должно слѣдовать тому пути, который указываетъ ему собственный геній; что должно разсуждать надъ образцами искуствъ: потому что, иначе, нельзя сообщать своимъ произведеніямъ ту безусловную красоту, которою плѣняются всѣ народы и всѣ вѣка.

Пятнадцати лѣтъ, Флаксманъ вступилъ въ Королевскую Академію. Въ 1770 г. онъ слѣпилъ изъ воска первую статую «*Нептуна*,» а въ 1826 изваялъ изъ мрамора статую *Джонъ-Кембля*, бывшую послѣднимъ его твореніемъ. Между этими двумя произведеніями протекло пятьдесятъ семь лѣтъ, посвященныхъ вполнѣ изученію скульптуры. Въ пять лѣтъ Академическаго курса онъ представилъ только десять произведеній; изъ нихъ особенно замѣчательны двѣ статуи: *Греческая Комедія* и *Весталка*; остальныя восемь были бюсты друзей ваятеля.

Академія скоро поняла энтузіазмъ своего питомца и начала смотрѣть на него, какъ на художника, могущаго произвести много великаго и даже прославить отечество. Товарищами и друзьями Флаксмана были Блэке и Стутгардъ. Въ произведеніяхъ перваго онъ видѣлъ суровую красоту, а въ картинахъ втораго ту граціозность, ту пріятную простоту, которыя дали ему почетное мѣсто въ ряду художниковъ. Флаксманъ любилъ мечтать вмѣстѣ съ Блэке,

проводилъ съ нимъ вечера, и будущность въ радужныхъ цвѣтахъ являлась предъ счастливыми друзьями. Блэке хорошо рисовалъ масляными красками; Флаксманъ послѣдовалъ его примѣру, и изобразилъ на полотнѣ *Эдипа* и *Антигону*. Доказательствомъ достоинства этой картины служитъ то, что она была вымѣнена на *Велисарія* Доминикино.

Вскорѣ, по вступленіи въ Академію, Флаксманъ получилъ серебряную медаль; это его ободрило, и онъ спѣшилъ искать на конкурсѣ уже первую золотую. Соперникомъ ему явился Энгльгертъ, художникъ трудолюбивый, но не самобытный. Когда члены Академіи собрались провозгласить побѣдителя, всѣ академисты, пораженные превосходствомъ Флаксмановой работы, съ громкимъ рукоплесканіемъ, заранѣе присуждали ему медаль; имя его раздавалось въ залѣ. Но вопреки общему, единодушному ожиданію, президентъ Джозе-Рено назначилъ премію Энгльгерту, своему ученику.

Между тѣмъ, не имѣя средствъ содержать себя, молодой скульпторъ принужденъ былъ, за скудное жалованье, опредѣлиться на фарфоровый заводъ Веджвуда. Здѣсь онъ сдѣлалъ нѣсколько вазъ, чашекъ, барельефовъ, и оставилъ много маленькихъ группъ, исполненныхъ простоты и поэзіи. По смерти его, эти изваянія пріобрѣли высокую цѣну.

Такъ провелъ Флаксманъ десять лѣтъ, въ теченіе которыхъ онъ не переставалъ дарить Королевскую Академію прекрасными статуями. Изъ нихъ особенно замѣчателенъ памятникъ Чаттертона. Большая часть статуй, очень маленькихъ, сдѣланы изъ глины и гипса, что доказываетъ бѣдность художника: конечно, если бы онъ нашелъ богатыхъ покровителей, то сдѣлалъ бы изъ мрамора нѣкоторыя изъ своихъ образцовыхъ произведеній. Но недостатокъ матеріальныхъ пособій не остановилъ его стремленія къ искуству: умѣренностью и трудами скопивъ

небольшую сумму денегъ, онъ захотѣлъ быть независимымъ и, въ 1782 г., оставивъ отцовскій домъ, купилъ въ Вардуръ-Стритѣ маленькой домикъ, завелъ свою мастерскую, и женился на Аннѣ Динменъ, къ которой сохранялъ постоянную любовь, и которая какъ будто была рождена для него. Съ добротою сердца она соединяла благородный вкусъ, очищенный воспитаніемъ; она говорила по Итальянски и по Французски, и, подобно своему мужу, понимала языкъ Гомера; она благоговѣла передъ геніемъ Флаксмана, возжигала въ душѣ его пламенникъ любви къ искуству, и безъ ропота переносила бѣдность и нужду. Уже давно Флаксманъ наслаждался семейнымъ счастіемъ, не жертвуя ему своими надеждами на пріобрѣтеніе славы, какъ, однажды, встрѣтился съ Джозе-Рено. «Я слышалъ, что вы женились,» сказалъ ему президентъ Академіи: «если это правда, то вы пропали, какъ художникъ.» Грубый приговоръ смѣшалъ Флаксмана и заставилъ его подумать о своей художнической будущности.

Съ этого времени онъ рѣшился отправиться въ Италію, и чтобы осуществить свое предположеніе, не прибѣгая къ пособію Академіи, онъ тайно скопилъ небольшую сумму въ теченіи пяти лѣтъ. Впрочемъ, это время не потеряно для его славы: онъ изваялъ тогда для Чичестерскаго собора памятникъ Коллинса. Знаменитый поэтъ представленъ читающимъ Библію; лиру и свои произведенія съ презрѣніемъ бросилъ онъ на землю. Другой памятникъ, болѣе высокаго стиля, находится въ Глочестерскомъ соборѣ: несчастная мать, мистриссъ Мурли, погибшая съ своею дочерью во время бури, представлена на волнахъ просящею защиты у Ангеловъ, которые указываютъ ей путь на небеса. Получивъ за эти два произведенія денежную награду, достаточную для того, чтобъ прожить нѣкоторое время въ Италіи, онъ отправился въ классическую страну изящнаго.

Изумленный великолѣпными остатками древняго искуства и множествомъ новѣйшихъ произведеній, Флаксманъ убѣдился, что великіе художники Италіи были истинные поэты, выражавшіе свободно свои идеи въ мраморѣ и краскахъ. Руководимые опытностью, собственно художническою, они не были принуждены подчинять вдохновеній своего генія требованіямъ теоретиковъ. Флаксманъ, созерцая образцы кисти и рѣзца великихъ мастеровъ, и видя, что Италіянскіе художники посвящали большую часть своихъ трудовъ на украшеніе церквей, рѣшился осуществить поэтическія и нравственныя красоты Священнаго писанія въ изящныхъ формахъ мрамора и бронзы.

Библейскія сочиненія не мѣшали Флаксману заниматься и въ другомъ родѣ. Въ Римѣ выполнилъ онъ *рисунки къ твореніямъ Гомера*, *Эсхила* и *Данта*. Первые очерки къ Гомеру бралъ онъ съ древнихъ вазъ и барельефовъ; но вскорѣ, сознавъ свой геній, бросилъ подражаніе и началъ творить самобытно. Онъ удивлялся древнимъ вазамъ, древнимъ саркофагамъ, и думалъ, что новѣйшій художникъ въ нихъ преимущественно долженъ искать вдохновенія, ихъ долженъ имѣть образцами. «Разсматриваніе этихъ образцовъ,» говоритъ онъ въ своихъ урокахъ о скульптурѣ, «поселяя въ душу благородныя мысли, естественно побуждаетъ извлекать отсюду красоту, изящность и величіе, и презирать все низкое». Въ этомъ духѣ свободнаго подражанія составилъ онъ своего Гомера. *Иліада* заключаетъ въ себѣ тридцать девять рисунковъ; только въ двухъ изъ нихъ нѣтъ женщины. Въ этихъ картинахъ, отличающихся красотою, строгостью и наивностью, много разнообразія и гармоніи. Къ *Одиссеѣ* приложено тридцать четыре рисунка. Они были сдѣланы для мистриссъ Нэлеръ, по пятнадцати шиллинговъ за каждый. Такой незначительной платы было достаточно для скромнаго Флаксмана; уже въ послѣдствіи онъ снискалъ за нихъ признательность и

награды отъ великодушныхъ покровителей. Около этого времени онъ изваялъ изъ мрамора группу *Цефалъ* и *Аврора*, и продалъ ее богатому любителю художествъ, Томасу-Гопу. Графиня Спенсеръ заказала ему сдѣлать украшенія къ Эсхилу, и художникъ счастливо понялъ духъ трагика, столь же величественнаго, но при томъ болѣе сильнаго, нежели пѣвецъ Ахиллеса. Не такъ ободрительно было покровительство Графа Фридриха, епископа Деррійскаго. Онъ поручилъ сдѣлать группу изъ четырехъ фигуръ: *Бѣшенство Атамаса*, и обѣщалъ ему за это шесть сотъ фунтовъ стерлинговъ, тогда какъ работа стоила, по крайней мѣрѣ, двѣ тысячи фунтовъ. Но Флаксманъ, употребивъ часть своихъ денегъ, выполнилъ это произведеніе, которое нынѣ хранится въ замкѣ Графа-Епископа, въ графствѣ Суффолькскомъ. Потомъ Флаксманъ предпринялъ возстановленіе статуи Геркулеса, отъ которой сохранилось только туловище, находившееся въ Ватиканѣ.

Покровительство Томаса Гопа доставило Флаксману возможность составить третью коллекцію рисунковъ, къ *Божественной Комедіи Данта.* При составленіи рисунковъ къ Гомеру, художникъ руководствовался, кромѣ стиховъ поэта, и памятниками древности; но Дантову поэму онъ украшалъ собственнымъ воображеніемъ; не смотря на то, рисунки къ ней гораздо лучше приложенныхъ къ Иліадѣ.

Въ семи-лѣтнее пребываніе въ Римѣ, Флаксманъ ознакомился со всѣми памятниками древняго искуства, и, передъ отъѣздомъ въ Англію, былъ принятъ въ члены Академій Флорентійской и Каррарской. Въ отечествѣ его, въ это время, скульпторы Бэнксъ, Бэйкнъ и Нуллькэнсъ пользовались всеобщимъ уваженіемъ. Между тѣмъ слава Флаксмана возрастала болѣе и болѣе; онъ окончилъ тогда памятникъ Графу Мансфельду, начатый въ Римѣ. Въ этомъ великолѣпномъ произведеніи скульпторъ представилъ судью сидящимъ между Мудростью и Правосудіемъ; у ногъ его

лежитъ молодой человѣкъ, который за свои преступленія отданъ Мудростью въ руки Правосудія. Лице Мансфельда скромно и сурово; взглядъ проницательный, поселяющій ужасъ въ сердцѣ виновнаго. Въ лицѣ приговореннаго къ смерти съ удивительною вѣрностью изображены безнадежность и угрызенія совѣсти. За этотъ памятникъ художникъ получилъ 2,500 фунт. стерлинговъ.

Но занятый такимъ огромнымъ произведеніемъ, Флаксманъ часто, въ своемъ семейномъ кругу, бросалъ на бумагу легкіе очерки, которые внушало ему игривое воображеніе. Онъ заказалъ альбомъ in quarto, и наполнилъ его листы картинками, написанными перомъ и кистью. На заглавномъ листѣ, подъ вдохновенными аллегоріями, онъ изобразилъ свое семейное благополучіе. Сорокъ послѣдующихъ рисунковъ представляютъ: *приключенія блуждающаго рыцаря*; *испытаніе добродѣтели и борьбу души человѣка съ пороками*, и оканчиваются *торжествомъ героя, соединяющагося съ Вѣрою, Надеждою и Любовью*. Эти маленькія живописныя поэмы отличаются поэтическою изобрѣтательностію и удивительною легкостью выполненія. Изданіе ихъ принесло бы великую пользу искуству.

Успѣхи Флаксмана заставили, наконецъ, членовъ Академіи понять, что несчастный соперникъ Энгльгерта, объявленный умершимъ для искуства, могъ бы распространить свой блескъ и на ихъ знаменитое общество. Поспѣшность, съ какою онъ былъ вписанъ въ члены, доказываетъ, какъ Академія была рада, что онъ забылъ прошедшее. Это происходило въ 1797 году, когда Флаксманъ выполнилъ три барельефа, которыхъ сюжеты взяты изъ Новаго Завѣта. Въ тоже время онъ сдѣлалъ памятникъ Вилльяму Джонесу, находящійся теперь въ залѣ Оксфордскаго Университета. Въ этомъ барельефѣ великій Оріенталистъ представленъ приводящимъ въ порядокъ вмѣстѣ съ набожными браминами собраніе Индусскихъ законовъ.

Флаксману было сорокъ пять лѣтъ, когда его назначили почетнымъ членомъ Королевской Академіи. Ея законы обязываютъ каждаго вновь вступающаго члена подарить въ ея галлерею по крайней мѣрѣ одно свое художественное произведеніе. Флаксманъ сдѣлалъ группу, представляющую Аполлона, и принесъ ее въ даръ Академіи. Это одно изъ лучшихъ произведеній его рѣзца.

Когда Аміенскій миръ открылъ путь во Францію для всѣхъ путешественниковъ, Флаксманъ посѣтилъ Парижъ. Тамъ онъ разсматривалъ пространныя галлереи Лувра, въ которыхъ хранились тогда рѣдкія сокровища ваянія и живописи. Флаксманъ, видя въ консулѣ Бонапарте врага Англіи, не смотря на всѣ лестныя предложенія, не хотѣлъ явиться къ будущему императору. Вольнодумецъ, знаменитый живописецъ Давидъ, поселилъ сильное отвращеніе къ себѣ въ душѣ религіознаго скульптора. Вообще видъ Парижа, въ эту эпоху славы, невѣрія и разврата, сильно поразилъ нашего путешественника, и онъ унесъ въ Лондонъ вполнѣ невыгодное впечатлѣніе о Французахъ и ихъ повелителѣ, котораго сравнивалъ съ Римскимъ деспотомъ.

Теперь взглянемъ на характеръ и семейную жизнь знаменитаго ваятеля Религіозный до мистицизма, чувствительный до слабости, Флаксманъ былъ веселъ и занимателенъ въ обществѣ. Въ зимніе вечера, для доставленія удовольствія нѣжно-любимой женѣ, онъ сочинялъ маленькія исторіи въ прозѣ и стихахъ, и дѣлалъ къ нимъ рисунки, иногда серьёзные, а чаще веселые и забавные. Здѣсь онъ давалъ полную волю своему карандашу, и этотъ переходъ отъ важныхъ трудовъ и высокихъ мыслей къ шуткамъ и веселости исполненъ рѣдкой прелести. Къ сожалѣнію, изъ произведеній его въ этомъ родѣ, сохранилось только одно the Casket (Ларчикъ); шуточная исторія Китайскаго ларчика, купленнаго Флаксманомъ для своей жены, состоитъ изъ десяти рисунковъ, представляющихъ генеалогію и приклю-

ченія удивительнаго ларчика, который испыталъ всѣ ужасы тартара и красоты неба, до своего прибытія въ Великобританію, гдѣ встрѣтилъ его геній съ веселою улыбкою.

Въ эту эпоху, Флаксманъ выполнилъ много прекрасныхъ произведеній, которыя увеличили его славу и состояніе. Любимыми сюжетами его были взятые изъ Библіи; онъ украсилъ многія церкви своими картинами; но получалъ за нихъ весьма скудную плату, потому что трудился не собственно для денегъ. Идеальное было настоящимъ призваніемъ Флаксманова генія. Когда задумали-было воздвигнуть морскую колонну, въ память побѣдъ Нельсона, Флаксманъ предложилъ проэктъ статуи, которая, будучи поставлена на Гренвичской высотѣ, изображала бы Великобританію. Для поддержанія своего проэкта, онъ написалъ даже брошюру, въ которой доказывалъ примѣрами изъ древней и новой исторіи народную важность подобнаго памятника; къ статьѣ онъ присоединилъ очеркъ предполагаемаго имъ колосса. Но всѣ работы, не представляющія матеріяльныхъ выгодъ, обыкновенно принимаются какъ грезы мечтателя. Собрался комитетъ для разсмотрѣнія Флаксманова предложенія — и отвергнулъ планъ художника, признавая, однакожъ, что исполненіе его плана могло бы принести много чести художнику и отечеству. Впрочемъ, счастіе навѣщало Флаксмана, когда онъ вовсе о немъ не думалъ. Индія, Италія, Шотландія, Ирландія и обѣ Америки просили у него статуй и барельефовъ. Танжуръ также принесъ дань его генію. Раджа заказалъ ему свой бюстъ и памятникъ въ честь миссіонера Шварца. Для Индійской компаніи онъ изваялъ памятникъ въ честь Лорда Корнваллиса и статую Маркиза Гастингса. Къ этому же времени принадлежатъ его статуи Рейнольдса, Мура и Питта.

Въ 1810 году, Королевская Академія поручила Флаксману читать курсъ скульптуры и назначила ему за это незначительную плату. Профессоръ ревностно принялся за

возложенное на него дѣло. Чтенія его были раздѣлены на десять уроковъ слѣдующаго содержанія: скульптура у Англичанъ; скульптура у Египтянъ; скульптура у Грековъ; собственно теорія; красота; сочиненіе; стиль; драпировка; древнее искуство; современное искуство. Какъ сочиненія литературныя, уроки отличаются ясностью изложенія и полнотою историческихъ свѣдѣній о древнемъ и новомъ искуствѣ, здравостью сужденій и правилъ, выведенныхъ изъ природы и изящнаго. Правда, слогъ ихъ немного жесткой и тяжелъ; но Флаксманъ не старался быть краснорѣчивымъ: цѣль его была научить, а не восхитить слушателей. Кромѣ уроковъ, Флаксманъ оставилъ много другихъ сочиненій, написанныхъ просто, не увлекательно, но понятныхъ и согрѣтыхъ любовью къ искуству. Онъ художнически оцѣнилъ произведенія Ромнея, въ предисловіи къ біографіи этого живописца, изданной Гэли, и помѣстилъ въ Энциклопедіи Риса статьи «о барельефахъ», «о красотѣ», «о бронзѣ», «о бюстѣ», «о сочиненіи», «о Церерѣ», и многія другія.

Если въ слогѣ Флаксмана замѣтна холодность, то нельзя упрекнуть въ этомъ его кисть и рѣзецъ. Всѣ его очерки и картины свидѣтельствуютъ о богатствѣ и силѣ его удивительнаго воображенія. Нуженъ бы былъ цѣлый томъ для описанія всѣхъ его рисунковъ. Въ Illustrations of Pilgrim's Progress есть картины, не только неуступающія въ достоинствѣ лучшимъ страницамъ этого религіознаго романа, но еще превосходящія его своею прелестью. Тоже можно сказать о рисункахъ, приложенныхъ къ переводу *Оберона;* но въ картинахъ къ *Гезіоду* раскрывается вся сила, все богатство его воображенія. Онъ любилъ мечтать о тѣхъ патріархальныхъ временахъ, когда философы ходили босые; когда цари управляли сохой, царевны не стыдились мыть свое бѣлье, и поэты, какъ менестрели Сѣвера, пѣли за кусокъ хлѣба. *Исторія Пандоры,* заключающаяся въ тридцати

шести виньеткахъ, отличается плѣнительною простотою. Одна изъ нихъ, именно: Меркурій, ведущій Пандору съ неба на землю, до того нравилась самому художнику, что онъ сдѣлалъ съ нея барельефъ.

Флаксману было тогда шестьдесятъ шесть лѣтъ, и онъ пользовался болѣе нежели Европейскою извѣстностью. Заказы присылались ему со всѣхъ сторонъ, и дѣятельный художникъ едва успѣвалъ выполнять ихъ. Важнѣйшія изъ произведеній его въ это время были: *Михаилъ Архангелъ побѣждающій сатану*, и *Щитъ Ахиллеса*. Первое сдѣлалъ онъ для Лорда Эгмонта, ревностнаго поклонника изящныхъ искуствъ; а второе для Рунделя и Бриджа, богатыхъ серебрениковъ. Щитъ Ахиллеса почитается лучшимъ произведеніемъ Флаксмана, и былъ сдѣланъ имъ по описанію Ахиллесова щита — работы самаго бога Гефеста: *

И въ началѣ работалъ онъ щитъ и огромный и крѣпкій,
Весь украшая изящно; кругомъ его вывелъ онъ ободъ
Бѣлый, блестящій, тройный, и придѣлалъ ремень серебристый.
Щитъ изъ пяти составилъ листовъ, и на кругѣ обширномъ
Множество дивнаго богъ по замысламъ творческимъ сдѣлалъ.
Тамъ представилъ онъ землю, представилъ и небо, и море,
Солнце, въ пути неистомное, полный серебряный мѣсяцъ,
Всѣ прекрасныя звѣзды, какими вѣнчается небо:
Видны въ нихъ сонмѣ Пліады, Гіады, и мощь Оріона,
Арктосъ, сынами земными еще колесницей зовомый;
Тамъ онъ всегда обращается, вѣчно блюдетъ Оріона,
И единый чуждается мыться въ волнахъ Океана.

Тамъ же два града представилъ онъ яснорѣчивыхъ народовъ:
Въ первомъ, прекрасно устроенномъ, браки и пиршества зрѣлись.
Тамъ невѣстъ изъ чертоговъ, свѣтильниковъ яркихъ при блескѣ,
Брачныхъ пѣсней при кликахъ, по стогнамъ градскимъ провожаютъ.

* Иліада, пѣснь XVIII, ст. 478—607. *Перев. Гнѣдичь.*

Юноши хорами въ пляскахъ кружатся; межъ нихъ раздаются
Лиръ и свирѣлей веселые звуки; почтенныя жены
Смотрятъ на нихъ и дивуются, стоя на крыльцахъ воротныхъ.
Далѣе много народа толпится на торжищѣ: шумный
Споръ тамъ поднялся, спорили два человѣка о пенѣ,
Мздѣ за убійство; и клялся одинъ, объявляя народу,
Будто онъ все заплатилъ; а другой отрѣкался въ пріемѣ.
Оба рѣшились, представивъ свидѣтелей, тяжбу ихъ кончить.
Граждане вкругъ ихъ кричатъ, своему доброхотствуя каждый;
Вѣстники шумный ихъ крикъ укрощаютъ; а старцы градскіе,
Молча, на тесанныхъ камняхъ сидятъ средь священнаго круга;
Скипетры въ руки пріемлютъ отъ вѣстниковъ звонкоголосыхъ;
Съ ними встаютъ, и одинъ за другимъ свой судъ произносятъ.
Въ кругѣ, предъ ними, лежатъ два таланта чистаго злата,
Мзда для того, кто изъ нихъ справедливѣе право докажетъ.

Городъ другой облежали двѣ сильныя рати народовъ,
Страшно сверкая оружіемъ. Рати двояко грозили;
Или разрушить, иль граждане съ ними должны раздѣлиться
Всѣми богатствами, сколько цвѣтущій ихъ градъ заключаетъ.
Тѣ не склонились еще, и готовились къ тайной засадѣ.
Стѣну стеречь по забраламъ супругъ поставивъ любезныхъ,
Юныхъ сыновъ и мужей, которыхъ постигнула старость,
Сами выходятъ; вождями ихъ идутъ Арей и Паллада,
Оба златые, одѣтые оба златою одеждою;
Видъ ихъ прекрасенъ, въ доспѣхахъ величественъ, сущіе боги!
Всѣмъ отличны они; человѣки далеко ихъ ниже.
Къ мѣсту пришедшіе, гдѣ имъ казалось удобной засада,
Къ брегу рѣчному, гдѣ былъ водопой табуновъ разнородныхъ;
Тамъ засѣдаютъ они, прикрываясь блестящею мѣдью.
Два соглядатая ихъ, отдѣлясь, впереди засѣдаютъ,
Смотрятъ кругомъ, не узрятъ ли овецъ и воловъ подходящихъ.
Скоро стада показалися; два пастуха за стадами,
Тѣшась цѣвницею звонкой, идутъ, не предвидя коварства.
Быстро, увидѣвши ихъ, нападаютъ засѣвшіе мужи;
Грабятъ и гонятъ рогатыхъ воловъ и овецъ среброрунныхъ:
Цѣлое стадо угнали, и пастырей стада убили.
Въ станѣ, какъ скоро услышали крикъ и тревогу при стадѣ,
Вои, на площади стражей стоящіе, быстро на коней
Бурныхъ вскочили, на крикъ поскакали и въ мигъ принеслися.
Строемъ становятся, битвою бьются по брегу рѣчному:
Колютъ другъ друга, метая стремительно мѣдныя копья.

Рыщутъ и Злоба и Смута и страшная Смерть между ними.
Держитъ она то пронзеннаго, то непронзеннаго ловитъ,
Или убитаго за ногу тѣло волочитъ по сѣчѣ;
Риза на персяхъ ея обагровлена кровью людскою.
Въ битвѣ, какъ люди живые, они нападаютъ и бьются,
И одинъ предъ другимъ увлекаютъ кровавые трупы.

Сдѣлалъ на немъ и широкое поле, тучную пашню,
Рыхлый, три раза распаханный паръ; на немъ землепашцы
Гонятъ яремныхъ воловъ, и назадъ и впередъ обращаясь;
И всегда, какъ обратно къ концу приближаются нивы,
Каждому въ руки имъ кубокъ вина, веселящаго сердце,
Мужъ подаетъ, и они, по своимъ полосамъ обращаясь,
Вновь поспѣшаютъ дойти до конца глубобразднаго пара.
Нива, хотя и златая, чернѣется сзади орющихъ,
Вспаханной нивѣ подобясь: такое онъ диво представилъ.

Далѣе выдѣлалъ поле съ высокими нивами; жатву
Жали наемники, острыми въ дланяхъ серпами сверкая:
Здѣсь полосой безпрерывною падаютъ горстии густыя;
Тамъ перевящики ихъ въ снопы перевяслами вяжутъ.
Три перевяшика ходятъ за жнущими; сзади ихъ дѣти
Горстая быстро колосья, одни за другими въ охапахъ
Вяжущимъ ихъ подаютъ. Властелинъ между ними, безмолвно,
Съ палицей въ длани, стоитъ на браздѣ, и душей веселится.
Вѣстники одаль, подъ тѣнію дуба, трапезу готовятъ;
Въ жертву заклавши вола, вкругъ него суетятся; а жены
Бѣлую сѣютъ муку для сладостной вечери жнущимъ.

Сдѣлалъ на немъ, отягченный гроздіемъ, садъ виноградный,
Весь золотый, лишь однѣ виноградныя кисти чернѣлись;
И стоялъ онъ на сребряныхъ, рядомъ вонзенныхъ подпорахъ.
Около саду и ровъ темносиній, и бѣлую стѣну
Вывелъ изъ олова; къ саду одна пролегала тропина,
Коей носильщики ходятъ, когда виноградъ собираютъ.
Тамъ и дѣвицы и юноши, съ дѣтской веселостью сердца,
Сладостный плодъ носили въ прекрасно плетеныхъ корзинахъ.
Въ кругѣ ихъ отрокъ прекрасный по звонко рокочущей лирѣ
Сладко брацалъ, припѣвая прекрасно подъ льняныя струны
Голосомъ нѣжнымъ; они жъ вокругъ его, пляшучи стройно,
Съ пѣньемъ и съ крикомъ и съ топотомъ ногъ хороводомъ несутся.

Тамъ же и стадо представилъ воловъ, воздымающихъ роги:
Ихъ онъ изъ злата однихъ, а другихъ изъ олова сдѣлалъ.
Съ ревомъ волы изъ оградъ вырываяся, мчатся на паству,
Къ шумной рѣкѣ, къ камышу густому по влажному брегу.
Слѣдомъ за стадомъ и пастыри идутъ, четыре, златые,
И за ними слѣдуютъ девять псовъ быстроногихъ.
Два густогривые льва на переднихъ воловъ нападаютъ;
Тяжко мычащаго ловятъ быка; и ужасно реветъ онъ,
Львами влекомый; и псы на защиту и юноши мчатся;
Львы повалили его и сорвавши огромную кожу,
Черную кровь и утробу глотаютъ; напрасно трудятся
Пастыри львовъ испугать, быстроногихъ псовъ подстрекая.
Псы ихъ не слушаютъ; львовъ трепеща, не берутъ ихъ зубами:
Близко подступятъ, залаютъ на нихъ, и назадъ убѣгаютъ.

Далѣе—сдѣлалъ роскошную паству Гефестъ знаменитый.
Въ тихой долинѣ, прелестной несчетныхъ овецъ сребрpremiumныхъ
Стойла, подъ кровлей клѣва и смиренныя пастырей кущи.

Тамъ же Гефестъ знаменитый извилъ хороводъ разновидный,
Оному равный, какъ древле въ широкоустроенномъ Кноссѣ
Выдѣлалъ хитрый Дедалъ Аріаднѣ прекрасноволосой.
Юноши тутъ и цвѣтущія дѣвы, желанныя многимъ,
Пляшутъ, въ хоръ круговидный любезно сплетяся руками.
Дѣвы въ одежды льняныя и легкія, отроки въ ризы
Свѣтло одѣты, и ихъ чистотой, какъ елеемъ, сіяютъ.
Тѣхъ вѣнки изъ цвѣтовъ, прелестные, всѣхъ украшаютъ;
Сихъ золотые ножи, на ремняхъ чрезъ плечо серебристыхъ.
Пляшутъ они, и ногами искусными то закружатся
Столь же легко, какъ въ стану колесо подъ рукою испытной,
Если скудельникъ его испытуетъ, легко ли кружится,
То разовьются и пляшутъ рядами, одни за другими.
Купа селянъ окружаетъ плѣнительный хоръ, и сердечно
Имъ восхищается; два среди круга ихъ головоходы,
Пѣніе въ ладъ начиная, чудесно вертятся въ срединѣ.

Тамъ и ужасную силу представилъ рѣки Океана,
Коимъ подъ верхнимъ онъ ободомъ щитъ окружилъ велелѣпный.

Флаксманъ справедливо гордился этимъ великолѣпнымъ произведеніемъ. За рисунки и модель онъ получилъ 15,000 рублей. Первые два оттиска съ этого произведенія, сдѣланные изъ серебра и вызолоченные, были куплены покойнымъ Англійскимъ королемъ и герцогомъ Іоркскимъ, и въ настоящее время цѣнятся около четырехъ тысячъ гиней.

Изъ произведеній Флаксмана, исполненныхъ имъ въ послѣднюю эпоху жизни, особенно замѣчательны: *Психея*, *Аполлонъ-Пастухъ*, статуи *Рафаэля* и *Микель-Анджело* и группа *Михаилъ Архангелъ* и *сатана*. Статуи *Бюрнса* и *Кембля* уступаютъ первымъ въ достоинствѣ.

Произведенія Флаксмана естественно раздѣляются на четыре рода; религіозный, поэтическій, классическій и историческій. Много картинъ и статуй оставилъ онъ во всѣхъ этихъ родахъ; но не всѣ онѣ одинакаго достоинства. Въ его историческихъ картинахъ много анахронизмовъ, особенно въ одеждахъ; въ классическихъ онъ слишкомъ подражаетъ древнимъ; но въ сюжетахъ чисто поэтическихъ и религіозныхъ онъ стоитъ выше всѣхъ современныхъ скульпторовъ, въ отношеніи простоты и нѣжности стиля. Въ группахъ религіознаго содержанія онъ поэтически осуществляетъ прекрасныя мѣста Священнаго писанія. Онѣ по большой части небольшаго размѣра и сдѣланы изъ мрамора или гипса. Акварельные рисунки Флаксмана сбережены его сестрою; стѣны мастерской его покрыты множествомъ прекрасныхъ барельефовъ. Почти въ каждой Англиканской церкви есть хоть одно произведеніе этого великаго художника.

Флаксманъ былъ малаго роста; лице его не отличалось красотою; но когда онъ начиналъ говорить объ искуствахъ, оно прояснялось, большіе глаза воодушевлялись и блестѣли, улыбка имѣла невыразимую пріятность. Онъ одѣвался просто, но опрятно. Сдѣлавшись богатымъ, не былъ гордъ, и жилъ весьма умѣренно, не заводя каретъ и ливрей.

Вообще онъ имѣлъ весьма небольшой кругъ знакомства; обѣдалъ ровно въ часъ; работалъ, противъ обыкновенія Англійскихъ академиковъ, и послѣ обѣда; пилъ чай въ шесть часовъ; вечеромъ никто его не встрѣчалъ ни въ богатыхъ, ни въ знатныхъ домахъ: онъ былъ счастливъ дома. При всемъ томъ онъ умѣлъ заслужить не только всеобщее уваженіе, но и любовь.

Послѣдніе годы жизни Флаксмана были не отрадны. Въ 1820 году онъ лишился жены, и эта потеря набросила мрачное покрывало на послѣдніе дни его жизни. Небольшой кругъ близкихъ знакомыхъ рѣдѣлъ съ каждымъ годомъ. Его другъ и соперникъ Бэнксъ, и Ромней — единственный изъ Англійскихъ живописцевъ, котораго очень любилъ Флаксманъ — уже не существовали. Только дружба съ Томасомъ Гопе и Вогерсомъ, уважаемыми за ихъ дарованія и прекрасныя качества души, и попеченія его сестры и свояченицы, разливали еще нѣкоторую отраду на его остальные дни. Здоровье Флаксмана, хотя уже слабое, ни сколько не предвѣщало близости смерти, какъ вдругъ, зимою 1826, къ нему является какой-то посѣтитель и, поднося книгу, объясняетъ, что она есть произведеніе одного Итальянскаго художника, который переслалъ ее для того, чтобъ представить ему и изъяснить причину страннаго посвященія: въ Италіи распространился слухъ о кончинѣ знаменитаго ваятеля; Итальянецъ, желая выразить все свое уваженіе къ его генію, посвятилъ свою книгу «Тѣни Флаксмана». Флаксманъ улыбнулся, принялъ книгу съ обыкновенною скромностью, и вечеромъ разсказалъ своимъ друзьямъ и семейству объ этомъ приключеніи, какъ любопытной игрѣ случая. Это происходило въ субботу утромъ, 2-го Декабря. Весь день Флаксманъ былъ веселъ и здоровъ. На другой день онъ сходилъ къ обѣднѣ и, возвратясь домой, слегъ въ постель, съ которой не вставалъ уже болѣе. У него сдѣлалось воспаленіе въ легкихъ. Въ четвергъ, по утру,

7 Декабря 1826, величайшій скульпторъ Англіи скончался. 15 числа того же мѣсяца, президентъ, всѣ члены Королевской Академіи, и множество художниковъ и литераторовъ отнесли бренные останки его на кладбище, и начертали на гробницѣ слѣдующія слова: «Iohn Flaxman, R. A. P. S., котораго земная жизнь была постояннымъ предуготовленіемъ къ безсмертію святыхъ, отдалъ Всевышнему свою ангельскую душу, 7 Декабря 1826, послѣ 72 лѣтняго пребыванія на землѣ».



НУРИ-МАГАЛЪ.

Свѣтъ-Гарема.

Владычество красоты составляетъ весьма естественное явленіе въ бытѣ вообще всѣхъ народовъ, но рѣдко гдѣ оно проявлялось такъ обширно и полновластно, какъ въ лицѣ знаменитой Нури-Магалъ, любимицы Монгольскаго императора Джеганъ-Гира. Все, что касается до нея, такъ странно, необыкновенно, что самая исторія ея жизни кажется восточнымъ поэтическимъ вымысломъ.

Шежджа-Эйясъ, отецъ Нури-Магалъ, происходилъ отъ старинной, но бѣдной фамиліи, обитавшей въ западной Татаріи. Его супруга, на которой онъ женился по склонности, была не богаче его. Первые дни ихъ супружества протекли счастливо и они не чувствовали недостатковъ: но призракъ довольства не былъ долговременъ; вскорѣ они обѣднѣли и, лишенные всего, рѣшились отправиться въ Индію — обыкновенное убѣжище Татаръ, желавшихъ составить себѣ состояніе, и потому, не медля ни сколько, они пустились въ путь. Все ихъ имущество состояло изъ дрянной лошаденки и нѣсколькихъ монетъ, вырученныхъ ими отъ продажи своего скуднаго имущества. Жена, уже нѣсколько мѣсяцевъ беременная, поѣхала съ провизіею на лошади, а Шежджа слѣдовалъ за нею пѣшкомъ. Но какъ путешествіе ихъ не могло быть совершаемо бы-

стро, то весь ихъ денежной запасъ былъ скоро истощенъ, такъ, что по прибытіи ихъ на границу пространной степи, раздѣляющей Татарію отъ Кабула, они остались совершенно безъ всякаго продовольствія.

Въ минуты вступленія ихъ въ эти дикія пространства они оба чувствовали нѣкоторую нерѣшимость; но тайный стыдъ, возвратиться на родину еще бѣднѣйшими, нежели какими вышли, удержалъ ихъ, и они углубились въ пустыню. Трудности, которыя надлежало имъ переносить, были безконечны; а недостатокъ пищи въ продолженіе цѣлыхъ трехъ дней совершенно разстроилъ ихъ силы. Жена почти не могла держаться на лошади, а мужъ едва тащился; жаръ былъ ужасный; къ счастію ихъ, имъ попалось на дорогѣ уединенное дерево, гдѣ они могли остановиться и освѣжить его тѣнью свои усталые члены; но едва только жена Шеджи успѣла съ помощью мужа сойти съ лошади, какъ почувствовала болѣзненные припадки родовъ, и черезъ нѣсколько минутъ разрѣшилась отъ бремени дочерью.

Здѣсь они провели нѣсколько часовъ въ надеждѣ встрѣчи съ какимъ нибудь путешественникомъ; но никто не проѣзжалъ, а какъ солнце уже начинало садиться, то они рѣшились продолжать путь, чтобы скорѣе достигнуть до ближайшаго каравансерая, а страхъ сдѣлаться добычею тигровъ возстановилъ въ нихъ нѣкоторую бодрость. Чрезвычайныхъ усилій стоило Шеджѣ усадить свою жену на лошадь; но она была такъ слаба, что не только не могла держать ребенка, но сама едва держалась на лошади. Шеджа попробовалъ взять его на руки, но и его усилія были также безполезны: онъ самъ съ этою ношею не могъ сдѣлать ни шагу. Между тѣмъ солнце скрылось и ночь застигала ихъ въ этомъ страшномъ мѣстѣ; необходимо было или удалиться, или, оставаясь, погибнуть. Послѣ тяжкой борьбы между

родительскою нѣжностью къ младенцу и жестокою необходимостью, вынуждавшею покинуть его, Шежджа сложилъ изъ древесныхъ листьевъ постель подъ деревомъ, положилъ на нее свою дочь и, поручивъ ее произволу судьбы, отправился съ безутѣшною женою далѣе. Не успѣли они сдѣлать и четверти мили, какъ несчастная мать, побѣжденная тоскою можетъ быть вѣчной разлуки съ дочерью, упала на землю съ воплемъ: «дочь моя, дочь моя!» Злополучный Шежджа, движимый чувствами страстной любви къ женѣ, собралъ послѣднія силы, помогъ ей, утѣшилъ ее и, обѣщавъ непремѣнно возвратить ей дочь, воротился по старымъ слѣдамъ ее отыскивать. По мѣрѣ приближенія его къ роковому дереву, безпокойные взоры его блуждали кругомъ, ища лиственную постель. Первый предметъ, поразившій ихъ, былъ: огромная змѣя, обвившая въ нѣсколько поворотовъ своимъ длиннымъ хвостомъ бѣднаго ребенка. Шежджа испускаетъ крикъ ужаса и отчаянія, силы его снова напрягаются, сообщивъ ему бодрость, равную его любви къ дочери, и онъ быстро подбѣгаетъ къ жертвѣ неминуемой погибели. Отвратительный гадъ, испуганный голосомъ Шежджи, оставляетъ свою добычу и скрывается въ дупло, служившее ему убѣжищемъ. Счастливый отецъ, обливаясь слезами радости, беретъ ребенка, еще неуязвленнаго смертоноснымъ жаломъ змѣи, благодаритъ Небо за такую милость и спѣшитъ обрадовать свою жену, разсказавъ ей все происшествіе. Въ эту самую минуту послышалось ржаніе нѣсколькихъ лошадей: то были путешественники, ѣхавшіе въ Мультанъ. Шежджа съ женою получили помощь, которая возвратила имъ ихъ истощенныя силы, и, такимъ образомъ, они прибыли въ Лагоръ, бывшій въ то время столицею императора Акбера.

Одинъ изъ чиновниковъ двора, по имени Азофъ-Ханъ, дальній родственникъ Шежджи, принялъ его весьма раду-

шно и далъ ему мѣсто своего секретаря. Шежджа оказалъ удивительныя способности, ставившія его гораздо выше ввѣренной ему обязанности. Азофъ представилъ его императору, который, по проницательности своей умѣя отличать истинныя достоинства, сдѣлалъ его правителемъ. Шежджа такъ хорошо исполнялъ это назначеніе, что привлекъ особенное вниманіе своего властителя, достигъ въ короткое время высокихъ должностей и, въ послѣдствіи, сдѣланъ былъ министромъ финансовъ имперіи. Не употребляя во зло ни своей власти, ни своего счастія, онъ пріобрѣлъ себѣ друзей и общественное уваженіе. Его дочь, щедро одаренная отъ природы всѣми наружными совершенствами, попеченіемъ родителей получила самое блестящее воспитаніе; ей было дано имя Мигри-Нисъ (солнце женщинъ); и дѣйствительно, по ея необыкновенной красотѣ, равно по разнообразнымъ дарованіямъ и знаніямъ, она справедливо могла служить украшеніемъ и честью для своего пола. Что касается до ея характера, то онъ былъ гордъ и не терпѣлъ зависимости; нравъ же ея отличался необыкновенною живостью и легкостью.

Селимъ, старшій сынъ Акбера, уже назначенный быть наслѣдникомъ престола своего отца, пожелалъ однажды посѣтить министра финансовъ, который, желая съ своей стороны почтить высокаго гостя, сдѣлалъ для него великолѣпный праздникъ. По окончаніи пиршества, когда всѣ гости за исключеніемъ принца разъѣхались, снова были поданы сосуды съ напитками, и женщины гарема явились заключить праздникъ пѣніемъ и танцами. Между ними была и Мигри-Нисъ; она не могла смотрѣть на принца безъ тайнаго желанія заставить его полюбить ее, что и удалось ей весьма скоро. Сперва она пропѣла нѣсколько стиховъ съ сопровожденіемъ различныхъ инструментовъ; потомъ со всею легкостью сильфы, со всею нѣжностью граціи представила

его глазамъ всю прелесть и роскошь самаго очаровательнаго сладострастнаго танца. Селимъ былъ внѣ себя отъ восхищенія; онъ сгаралъ отъ нетерпѣнія увидѣть черты той, которая воспламенила въ немъ столь сладостный восторгъ. Онъ предчувствовалъ, что она должна быть столь же прекрасна лицемъ, какъ стройна фигурою. Онъ былъ готовъ пожертвовать всѣмъ, чтобъ только поднять таинственное покрывало, скрывавшее отъ него, безъ всякаго сомнѣнія, небесныя черты лица.

Мигри-Нисъ внимательно слѣдила движенія Селима; она читала въ его глазахъ пламень нетерпѣливыхъ желаній, и въ ту минуту, когда его страстные взоры были устремлены на нее со всѣмъ пыломъ первой любви;—вдругъ покрывало скользитъ, падаетъ, и Мигри-Нисъ является предъ очарованнымъ принцемъ во всемъ блескѣ дѣвственной красоты, съ смущеннымъ видомъ, съ румянцемъ стыдливости, что позволила видѣть свое лице постороннему человѣку. Она медленно, робко взглянула на Селима, и сердце его было покорено. Влюбленный принцъ не скрылъ отъ министра того впечатлѣнія, которое сдѣлала на него его дочь; но Шеджа, уже обѣщавшій отдать ее за одного изъ важнѣйшихъ придворныхъ чиновниковъ, Ширъ-Эфкена, отклонилъ предложеніе принца. Тогда Селимъ обратился къ императору. Акберъ, не желая заставить своего министра быть нарушителемъ даннаго слова, запретилъ сыну и думать о невозможномъ бракѣ, — и Мигри-Нисъ сдѣлалась супругою другаго.

Ширъ-Эфкенъ былъ Туркменецъ, гордый знаменитымъ происхожденіемъ, своими подвигами и обширною извѣстностью. Большую часть молодости онъ провелъ въ службѣ Персидскаго шаха, и прославился тамъ необыкновеннымъ мужествомъ. Слава его еще болѣе упрочилась съ тѣхъ поръ, какъ онъ находился въ Индіи, гдѣ безспорно прослылъ храбрѣйшимъ изъ военныхъ чиновъ. Ширъ-Эф-

кенъ, опасаясь какихъ нибудь покушеній со стороны принца на счетъ своей супруги, удалился въ Бенгалъ, гдѣ занялъ мѣсто правителя мѣстечка Бурдванъ, и во все продолженіе жизни Акбера жилъ тамъ спокойно. Но едва Селимъ, подъ именемъ Джеганъ-Гира, вступилъ на престолъ своего отца, какъ Ширъ былъ вызванъ въ Дегли. Императоръ принялъ его чрезвычайно ласково, осыпалъ новыми почестями, и тотъ льстилъ себя надеждою, что Мигри-Нисъ была забыта; но онъ жестоко ошибался; Джеганъ-Гиръ только и думалъ, какими бы средствами достигнуть обладанія любимымъ предметомъ. Однакожъ эта тайна была извѣстна немногимъ, и Ширъ-Эфкенъ едва ли могъ подозрѣвать объ ней.

Однажды императоръ отправился на охоту. Слѣдуя Азіатскому обычаю, его сопровождали всѣ придворные чины, значительное число солдатъ и слугъ. Огромный тигръ, поднятый охотниками изъ логовища, былъ пригнанъ къ тому самому мѣсту, гдѣ находился императоръ. Ширъ былъ тутъ же. «А что, сказалъ Джеганъ-Гиръ, обращаясь къ придворнымъ, найдется ли кто нибудь между вами, который бы одинъ съ своею смѣлостью рѣшился напасть на это животное?» Глаза всѣхъ обратились на Ширъ-Эфкена, который, быть можетъ уже подозрѣвая намѣренія своего властителя, не отвѣчалъ ни слова. Трое изъ чиновниковъ явились передъ Джеганъ-Гира, прося позволенія, чтобы честь этого предпріятія была возложена на нихъ. Гордость Шира была затронута; онъ потерялъ изъ виду тайную цѣль императора, и, не думая ни о чемъ кромѣ своей славы, изъявилъ желаніе сразиться съ тигромъ одинъ на одинъ, и безъ оружія. Джеганъ-Гиръ притворно противится дать согласіе на такой опасной бой; но Ширъ, бросивъ шпагу, пошелъ на тигра, напалъ на него и умертвилъ.

Спустя нѣсколько времени послѣ этой первой миновавшей опасности, Ширъ-Эфкену предстала новая: защищаться противъ слона, спущеннаго на него въ самой узкой улицѣ, по которой онъ проѣзжалъ въ своемъ паланкинѣ. Императоръ смотрѣлъ на это изъ окна, и опять съ досадою видѣлъ торжество своего соперника, который при этомъ случаѣ не могъ уже болѣе не увидать тутъ явныхъ покушеній на свою жизнь, и немедленно отправился въ свой Бурдванскій замокъ. Императоръ не рѣшился его удерживать; но бывшій тогда въ милости Бенгальскій субабъ или градоначальникъ, Куттубъ, рѣшился употребить всѣ средства, чтобы избавить Джеганъ-Гира отъ его безпокойнаго соперника. Подкупленнымъ имъ сорока солдатамъ было поручено умертвить супруга Мигри-Нисъ. Они прокрались въ домъ Шира, въ самую его опочивальню, и нашли его спящимъ. Въ ту самую минуту, когда они были готовы нанести ему смертные удары, одинъ изъ нихъ громко воскликнулъ: «Не стыдно ли вамъ, братцы? Сорокъ человѣкъ противъ одного соннаго! Лучше разбудимъ его.» Ширъ, пробужденный крикомъ, вскакиваетъ, хватаетъ шпагу, многихъ изъ своихъ убійцъ предаетъ смерти, а другихъ обращаетъ въ бѣгство. Тотъ же, чей голосъ заставилъ Шира проснуться, получилъ приличную награду. Этотъ случай еще болѣе возстановилъ субаба противъ Шира и заставилъ его рѣшиться на новое злодѣяніе. Субабъ, подъ предлогомъ осмотра страны, ввѣренной его управленію, поѣхалъ мимо Бурдвана, въ надеждѣ, что конечно владѣтель замка выѣдетъ изъ своего укрѣпленія къ нему на встрѣчу. На основаніи этого предположенія было устроено все дѣло. Ширъ-Эфкенъ дѣйствительно выѣхалъ встрѣтить субаба. Одинъ изъ свиты злоумышленниковъ, подъ видомъ, что будто бы Ширъ съ своими приближенными заграждалъ проходъ градоначальнику, завелъ съ нимъ ссору. Вспыль-

чивый Ширъ погрозился наказать дерзость этого человѣка, и въ ту же минуту до сотни шпагъ были устремлены противъ Шира. Онъ безтрепетно встрѣтилъ опасность, увидѣлъ всю ея неизбѣжность и что онъ можетъ сдѣлаться жертвою. Но за то и измѣнникъ, жаждавшій этой жертвы, не насладится своимъ торжествомъ, и, въ одно мгновеніе, устремивъ своего коня прямо къ градоначальникову слону, вскакиваетъ на крестецъ животнаго, ломаетъ, опрокидываетъ палатку, въ которой сидѣлъ Куттубъ, и однимъ ударомъ своей ужасной сабли отрубаетъ ему голову. Съ такимъ же мужествомъ устремилъ онъ потомъ свой гнѣвъ противъ прочихъ, и многіе погибли отъ его руки. Но нападающихъ было болѣе трехъ сотъ человѣкъ, и они, устрашенные имъ, раздаются, составляютъ около него кругъ и скрытые въ ихъ рядахъ стрѣлки направляютъ на него нѣсколько ружей. Тутъ Ширъ увидѣвъ, что всякое сопротивленіе будетъ безполезно, и что онъ долженъ погибнуть, предался своей участи. Обратясь лицемъ къ Меккѣ, онъ ожидалъ смертнаго удара и скоро палъ, пораженный нѣсколькими пулями.

Едва Ширъ-Эфкенъ скончался, какъ намѣстникъ субаба немедленно отправился въ его домъ, приказалъ отворить гаремъ и донесъ Мигри-Нисъ, что ея супруга нѣтъ болѣе на свѣтѣ и что она должна ѣхать въ Дегли. Вѣтреная женщина видѣла въ убійствѣ мужа только неожиданный случай, возвращавшій ее къ прежнимъ надеждамъ знаменитости и величія. Съ притворною горестью послѣдовала она за офицеромъ Джеганъ-Гира, и сѣвъ въ закрытый паланкинъ, въ которомъ ей надлежало ѣхать въ императорскій дворецъ, съ трудомъ могла удерживать свою тайную радость. Но она была жестоко наказана за это виновное чувство: Джеганъ-Гиръ отказалъ ей въ пріемѣ. Правда, мать императора приняла ее весьма ласково; но сынъ ея —

новая ли страсть овладѣла его сердцемъ, или смотрѣлъ онъ на Мигри-Нисъ, какъ на причину смерти любимаго изъ своихъ подданныхъ — твердо стоялъ въ своемъ отказѣ, даже приказалъ отвести для пей самые дурные изъ покоевъ гарема и назначилъ на содержаніе слишкомъ незначительную сумму, едва достаточную для необходимѣйшихъ нуждъ.

Въ продолженіе нѣсколькихъ дней, Мигри-Нисъ предавалась всѣмъ порывамъ отчаянія; но будучи слишкомъ горда, чтобы сознаться въ настоящей причинѣ своихъ слезъ, она показывала видъ, будто проливаетъ ихъ о потерѣ любимаго ею супруга. Видя наконецъ, что ея положеніе не перемѣняется, она вооружилась бодростью, осушила слезы и начала сносить свою участь со всевозможнымъ спокойствіемъ и самоотверженіемъ, ожидая всего отъ случая и времени. Она очень хорошо знала, какъ она прекрасна, и льстила себя вѣрною надеждою, что будетъ умѣть возвратить къ себѣ прежнюю любовь императора, если только онъ ее хоть разъ увидитъ. Но много мѣсяцевъ прошло въ тщетныхъ ожиданіяхъ. Мать Джеганъ-Гира, любившая ее, не могла никакими средствами побѣдить упрямства своего сына, такъ что Мигри-Нисъ начала терять малѣйшую надежду. Недостатки въ удобствахъ жизни и убійственная тоска, снѣдавшія ея сердце, сдѣлались для нея еще невыносимѣе. Желая хотя занятіемъ облегчить тяжесть своего заточенія, она стала заниматься вышиваніемъ, въ которомъ была превосходною мастерицей. Ея произведенія, стараніемъ матери императора, были переносимы во внутренность гарема и продаваемы за большія суммы. Все выходившее изъ подъ искусныхъ рукъ Мигри-Нисъ такъ прельщало всѣхъ, что жены богатѣйшихъ сановниковъ двора наперерывъ хотѣли ихъ имѣть за какую бы-то ни было цѣну. Такимъ образомъ,

продажею своихъ издѣлій Мигри-Нисъ получила средства украсить свои покои и содержать прислугу съ большою роскошью.

Ежедневные слухи объ удивительныхъ произведеніяхъ прежней любимицы Джеганъ-Гира, дошли наконецъ до него самаго. Прошло уже четыре года, какъ она находилась въ его дворцѣ, и конечно не разъ въ продолженіе этого времени онъ насильно отказывалъ себѣ въ желаніи ее видѣть. Наконецъ, не будучи въ состояніи противустоять тайному влеченію, и какъ бы въ оправданіе себя въ собственныхъ глазахъ за несдержаніе даннаго обѣщанія убѣгать ея, онъ отправился къ ней подъ видомъ, будто бы посмотрѣть ковры и обои, вышитые ею для своихъ комнатъ.

Мигри-Нисъ занимала въ гаремѣ огромную уединенную залу; въ ней не было видно обыкновенной восточной роскоши, только полъ былъ усыпанъ душистыми цвѣтами и зеленью,—роскошь, доставляемая прекраснымъ лѣтомъ. Фрески были потемнены временемъ, позолота сошла съ стиховъ Корана, писанныхъ на стѣнахъ. Однакожъ этотъ уединенный покой былъ пріятенъ, даже болѣе — привлекателенъ. Серебристый шумъ фонтана смѣшивался съ звучными голосами молодыхъ невольницъ; его брызги падали жемчужной пылью на лиліи, цвѣтшія около него. Вокругъ сидѣли невольницы въ пышныхъ нарядахъ; покрывала, надѣтыя на нихъ, едвали уступали въ свѣжести тѣмъ, которыя онѣ вышивали. Немного поодаль отъ прочихъ находилась женщина, и на бѣломъ Китайскомъ фарфорѣ выводила богатые арабески. Она была еще очень молода; но ея сжатыя губы, ея сдвинутыя брови доказывали, что она уже знала горькій опытъ, который въ самое малое время научаетъ весьма многому. Она работала какъ человѣкъ, исполняющій что

нибудь лишь по внушенію разсудка, но не по желанію сердца. Глубокая печаль была видна въ ея большихъ, томныхъ глазахъ; не разъ легкая дрожь пробѣгала по ея тѣлу и кисть не оканчивала только что начатой черты! Видно было, что мысли, которыя она старалась отгонять отъ себя, снова и съ большею силою безпрерывно представлялись ей. Но свѣтъ темнѣлъ, ночная тѣнь смѣняла короткіе сумерки, и невольницы поспѣшно удалялись въ садъ искать обычнаго отдыха въ ночной прохладѣ; тогда только гордая красавица вполнѣ предалась своимъ мечтамъ. Она раздвинула на минуту свои прекрасныя сжатыя брови; тихо и едва внятно ея пальцы пробѣгаютъ по струнамъ инструмента; тихія и едва внятныя слова срываются съ ея устъ:

«О, какъ грустно, какъ грустно думать мнѣ о любез«номъ моемъ! лишь одинъ его образъ летаетъ надъ изго«ловьемъ моего ложа.»

«Много тѣней ложатся на воды, позлащаемыя солн«цемъ; но нѣжно любящій цвѣтокъ изъ всѣхъ ихъ видитъ «лишь одну тѣнь.»

«Прочь отъ меня, прочь эти мечты юности и любви!» воскликнула она, вдругъ прервавъ свое пѣніе; и вставъ съ мѣста, она выпрямила свой прекрасный, стройный станъ и тихими шагами пошла по залѣ.

«Но это грезы!» сказала она едва слышно. «А однакожъ какъ я его любила! Какъ живо представляется моей памяти первый день, когда явился онъ въ домѣ моего отца. Мое сердце заранѣе угадало въ немъ своего будущаго идола. О, какъ безчеловѣчно поступилъ мой отецъ, отдавъ мою руку другому! Но теперь эта ненавистная цѣпь разорвана! и какъ! — Внезапная блѣдность покрыла ея пылавшія щеки, за минуту передъ тѣмъ подобныя розамъ. Казалось, темнота страшила ее; потеревъ два

куска сандальнаго дерева, она поспѣшно зажгла маленькую лампаду, стоявшую на ближнемъ столѣ.

Боязнь, происходящая отъ угрызенiй совѣсти, столь же скоро проходитъ, какъ и всѣ другiя чувствованiя. Вниманiе вдовы Ширъ-Эфкена вдругъ обратилось на зеркало, лежавшее на столѣ. Она подняла его и начала холодно и пристально всматриваться въ изображенiе своего лица, какъ смотритъ женщина на лицо своей соперницы. «Я прекрасна, тихо сказала она; но эта красота, которая была бы торжествомъ для другой—несчастiе для меня. Я знаю, онъ видѣлъ меня, когда я въ первый разъ была привезена сюда, какъ плѣнница, какъ невольница, сюда, въ этотъ гаремъ, въ которомъ онъ хотѣлъ меня сдѣлать царицей. Неужели красота теряетъ свое могущество? О, разумѣется, когда и любовь теряетъ свою искренность. Слабость и опрометчивость, уступчивость въ искушенiи, боязнь наказанiя—вотъ характеръ человѣка, который сдѣлался божествомъ моего сердца, для котораго я была бы готова перенесть всѣ униженiя рабскаго состоянiя; я и теперь готова это сдѣлать, но совершенно съ другой цѣлью. Встрѣться еще разъ со мною, Джеганъ-Гиръ, и ты будешь моимъ!»

Нѣсколько минутъ она въ молчанiи смотрѣла въ окно, болѣе для развлеченiя, чѣмъ для удовольствiя. Джумна, подобно темному берилу, катила свои блестящiя волны между зеленыхъ береговъ. Сидя на вершинѣ деревьевъ, аисты покоились, завернувъ свои длинныя бѣлоснѣжныя шеи въ крылья, и своею бѣлизною рѣзко отдѣлялись въ ночной тѣни. Три или четыре огонька, подобно метеорамъ, блуждали по рѣкѣ, то отражая свой трепещущiй свѣтъ въ ея водахъ, то угасая на широкихъ листьяхъ и на розовыхъ цвѣткахъ лотуса. То были кокосовыя скорлупы, которыя бросали молодыя невольницы, наполнивъ ихъ зажженнымъ ароматнымъ масломъ, гадая о своихъ суженыхъ и о своей

участи. Не такъ ли должны угаснуть всѣ надежды, основанныя на мечтаніяхъ юности?

Мигри-Нисъ горько улыбнулась и отворотилась. Такія милыя выдумки производятся любовью только въ самомъ ея началѣ, любовью въ колыбели, когда она еще всему легко вѣритъ; а такая любовь давно уже прошла въ ея сердцѣ. Она требовала отъ судьбы болѣе опредѣленнаго предзнаменованія. Тихое величіе рѣки являло совершенную противуположность съ ея лихорадочнымъ безпокойствомъ. Она подошла къ другому окну; ея глазамъ представилась огромная поляна, открытая, пустынная, какъ человѣческое сердце, когда оно истощитъ всѣ свои силы; мѣсяцъ осеребрялъ песокъ, и на немъ находилось какое-то широкое и блестящее пространство, подобное озеру безъ волнъ и тѣни. Внезапно зоркій глазъ Мигри-Нисъ замѣтилъ на блестящемъ пространствѣ маленькое пятно; оно быстро приближалось, и она скоро увидала большую змѣю. Переливая одно въ другое свои кольца, блестящія какъ драгоцѣнные камни, она подвигалась, пока ея пестрое тѣло не сдѣлалось опять едва замѣтнымъ пятномъ и пока наконецъ совершенно не исчезло въ ночномъ туманѣ.

«Это пресмыкающееся, пробормотала Мигри-Нисъ, было спасителемъ моего дѣтства. Я смѣюсь надъ такимъ повѣрьемъ, однако оно тревожитъ меня. Мнѣ кажется, что эта змѣя своимъ присутствіемъ здѣсь прообразуетъ мнѣ что нибудь важное. Неужели наступаетъ время исполненія моей участи?»

Пока она говорила, шумъ шаговъ на другомъ концѣ компаты привлекъ ея вниманіе. Она тотчасъ узнала карлу Факира, приходившаго къ ней просить милостыню, которую она такъ щедро всѣмъ раздавала. «Я нынче богата», сказала она, подавая карлѣ маленькой мѣшокъ съ деньгами. Тотъ молча взялъ его, и сталъ пристально всматриваться

въ ея глаза. Контрастъ между ними былъ разителенъ; карла видѣлъ предъ собою идеалъ красоты, она же видѣла въ немъ каррикатуру на человѣчество.

— Въ диванѣ говорили сегодня о тебѣ,—сказалъ онъ. «Тѣнь могущественнаго императора покоится на недостойнѣйшей изъ рабынь его», возразила Мигри-Нисъ, и лишь тонкій наблюдатель могъ замѣтить, какъ жемчужными зубами она прикусила свои губки, которыя покраснѣли какъ кораллъ, только что вынутый изъ воды.

— Его лицо было грустно, его брови нахмурены, отвѣчалъ факиръ; государь думалъ о тебѣ. —

«А я должна прекратить свои ночныя свиданія съ тобой, или можетъ случиться, что послѣ будущаго твоего посѣщенія, нищіе напрасно станутъ ждать твоего выхода отсюда.»

Подозрѣніе мелькнуло въ головѣ факира, и они разстались, понимая другъ друга. Когда онъ ушелъ, она схватилась за грудь, какъ бы желая вдохнуть новыхъ силъ. Свѣтъ помрачился въ ея глазахъ; ея тонкія брови нахмурились, лицо приняло выраженіе строгости. Паденіе золотыхъ шаровъ въ воду дало ей знать, который часъ, и лишь только хлопнула она въ ладоши, невольницы собрались около нея. Скоро всѣ уже сидѣли за своей привычной работой; и никто изъ тѣхъ, которые бы видѣли, какъ прекрасная Мигри-Нисъ, нагнувшись надъ блюдомъ, чертила на немъ въ фантастическомъ арабескѣ имя Джеганъ-Гира, не могъ постигнуть волненія ея души, которое она съ трудомъ скрывала. Она понимала, что ея жребій рѣшается.

Въ эту минуту ея слухъ, напряженный размышленіемъ, почувствовалъ нерѣшительные шаги на крыльцѣ. Она не перемѣнила своего положенія, исполненнаго нѣги и прелести. Ея головка была наклонена, волосы, которыхъ косы пада-

ли до ея ногъ, были подвязаны, но такъ, что не скрывали ея гибкой шейки, прекраснаго профиля и темныхъ рѣсницъ, подъ которыми блестѣла пара удивительныхъ черныхъ глазъ. Невольницы были пышно одѣты, но Мигри-Нисъ была въ платьѣ изъ тонкой бѣлой ткани безъ всякаго украшенія. Въ поясъ, единственный знакъ ея рожденія, былъ воткнутъ маленькій кинжалъ: онъ былъ безъ ноженъ, и на немъ была видна запекшаяся кровь. То была кровь омры, который наканунѣ вечеромъ смѣлъ незваный проникнуть въ ея уединеніе. Однакоже немалаго труда стоило жестокой и гордой Мигри-Нисъ приготовить тихое, грустное лицо, и склонить голову съ видомъ отчаянія надъ вензелемъ Джеганъ-Гира, чтобы онъ засталъ ее въ этомъ положеніи. Онъ вошелъ—всѣ разомъ узнали своего владыку и пали ницъ передъ нимъ.

Одна минута этой встрѣчи вознаградила прежнюю любимицу за всѣ четыре года холодности и равнодушія, и императоръ, какъ страстный любовникъ, упоенный удивленіемъ, восторгомъ и любовью, умолялъ забыть его несправедливость, клянясь посвятить возлюбленной весь остатокъ своей жизни.

На другой день Мигри-Нисъ стала уже супругою Джеганъ-Гира. Великолѣпныя торжества, милости и награды народу и войскамъ возвѣстили вступленіе на престолъ новой царицы, любимицы императора, которая умѣла поселить и поддерживать въ немъ въ продолженіе всей его жизни самую горячую привязанность къ себѣ, сохранить навсегда пріобрѣтенное надъ нимъ вліяніе и принимать дѣятельное участіе въ дѣлахъ правленія, не имѣя для себя ни одной соперницы. Имя Мигри-Нисъ было перемѣнено царскимъ указомъ въ Нури Магалъ (свѣтъ гарема), а въ послѣдствіи въ Нури-Джеганъ (свѣтъ міра). Отецъ ея

Шеджа былъ возведенъ въ званіе великаго визиря и доказалъ своими дѣлами, что былъ достоинъ занимать такой важный постъ. Двое братьевъ Нури-Магалъ сдѣланы были ближайшими чиновниками двора. Одинъ изъ нихъ, Азофъ, наслѣдовалъ по смерти отца его мѣсто и былъ однимъ изъ величайшихъ министровъ, какіе когда либо существовали въ челѣ имперіи. Всѣ родственники Нури-Магалъ, извѣщенные о могуществѣ и счастіи, ознаменовавшихъ домъ Шеджи, оставили Татарію и переѣхали къ роднымъ въ Дегли, гдѣ получили значительныя должности. Что касается до отца и братьевъ императрицы, то повышеніе ихъ не возбудило ни малѣйшей зависти, потому что они при жизни своей умѣли снискать всеобщую любовь и уваженіе, а память ихъ въ Индіи и донынѣ священна.



ЮЛІЙ ЦЕЗАРЬ.

Кайй Юлій Цезарь, потомокъ знаменитой фамиліи Юліевъ, считавшихъ свое происхожденіе отъ Энея и Венеры, родился за сто лѣтъ до Р. Х. въ 654 году, по Римскому счисленію. Въ молодости своей, онъ былъ свидѣтелемъ гражданскихъ войнъ Силлы и Марія, дяди его съ материнской стороны. Въ первый разъ исторія упоминаетъ объ немъ, когда ему было еще шестнадцать лѣтъ, хотя уже онъ успѣлъ лишиться отца, вступить въ бракъ и развестись съ первою своею женой Коссуціей, чтобы жениться на Корнеліи, дочери Цинны. Силла, котораго Цезарь начиналъ безпокоить, желалъ заставить его развестись съ Корнеліей и выдать за него свою дочь; но Цезарь отказалъ ему и былъ непреклоненъ въ своемъ отказѣ. Силла конфисковалъ приданое его жены, а онъ вмѣсто того, чтобы сокрыться въ неизвѣстности, вскорѣ предсталъ передъ лицемъ народа и началъ домогаться священническаго сана; вражда диктатора заставила отвергнуть его требованіе. Наконецъ, подозрѣваемый въ участіи въ партіи Марія, Цезарь, подвергаясь преслѣдованію законовъ, былъ принужденъ бѣжать, безпрестанно перемѣнять мѣсто ночлега и укрываться отъ смерти, подкупая посланныхъ за нимъ палачей. Для окончательнаго спасенія Цезаря нужно было всемогущее заступничество весталокъ, вся сила фамиліи Юліевъ, и даже мольбы друзей самаго диктатора, говорившаго имъ: «Тотъ, чья польза такъ драгоцѣнна вамъ теперь, со временемъ погубитъ республику; я вижу въ нёмъ болѣе чѣмъ одного Марія.»

Во все это время Цезарь благоразумно держался въ отдаленіи отъ Рима; участвовалъ въ походахъ войскъ, бывшихъ въ Азіи подъ начальствомъ претора Терма; заслужилъ гражданскую корону при взятіи Митилена; отправился въ Киликію и пребывалъ при дворѣ царя Никомеда, въ Виѳиніи, гдѣ пріобрѣлъ постыдную извѣстность, которою впослѣдствіи враги Цезаря упрекали его въ горькихъ сарказмахъ. Послѣ смерти Силлы, онъ поспѣшилъ въ Римъ, и здѣсь рѣшился воспользоваться смятеніями, пробужденными Лепидомъ; но онѣ тотчасъ были утишены. Въ тогдашнюю эпоху для честолюбія представлялись три главнѣйшія средства къ достиженію власти: краснорѣчіе, военная слава и расточительность. Цезарь, которому предстояло употребить ихъ всѣ, захотѣлъ отличиться сначала по судебной гражданской службѣ, въ которой, по сознанію самихъ противниковъ его, онъ могъ стать на первую степень, если бы не воспрепятствовала тому война. Онъ обвинилъ консула Долабеллу, удостоеннаго тріумфомъ, въ злоупотребленіяхъ по управленію, и нашелъ въ Греческихъ городахъ огромное число свидѣтелей, поддерживавшихъ его своими показаніями; но онъ не успѣлъ въ этомъ предпріятіи. Тогда онъ возсталъ противъ Антонія, обвиненнаго въ тѣхъ же преступленіяхъ, который могъ избавиться отъ дѣйствія его краснорѣчія только тѣмъ, что обратился къ власти народныхъ трибуновъ. Однако зависть, возбужденная этимъ краснорѣчіемъ, принудила Цезаря бѣжать. Но дабы самое изгнаніе служило источникомъ увеличенія его силъ, онъ отправился въ Родосъ и тамъ бралъ уроки у Апполонія Молона, знаменитаго Греческаго ритора, имѣвшаго Цицерона между своими слушателями. Въ проѣздъ, онъ былъ захваченъ Киликійскими корсарами, усилившееся могущество которыхъ принудило республику противопоставить имъ чрезвычайныя силы. Они потребовали двадцать талантовъ за его освобожденіе. Цезарь обѣщалъ имъ пятьдесятъ, для того, чтобы выкупъ былъ еще

достойнѣе плѣнника, и оставался въ ихъ рукахъ тридцать восемь дней, смущая ихъ своимъ взглядомъ, и обращаясь съ ними съ презрѣніемъ, а когда бывалъ занятъ или желалъ спать, то заставлялъ ихъ молчать... «Цезарь казался», говоритъ Плутархъ, «скорѣе властелиномъ ихъ, чѣмъ рабомъ.» Онъ сочинялъ и читалъ имъ поэмы, рѣчи, и если они не аплодировали ему, то называлъ ихъ невѣждами, и, смѣясь, угрожалъ перевѣшать ихъ всѣхъ. Онъ сдержалъ свое слово, когда выкупленный жителями Милета, и сдѣлавшись хозяиномъ нѣсколькихъ судовъ, онъ догналъ и уничтожилъ ихъ. Нѣкоторые историки приводятъ, какъ черту милосердія, что прежде чѣмъ повѣсить на кресты, онъ велѣлъ передушить этихъ корсаровъ. Цезарь, во время своего пребыванія въ Родосѣ, услыша, что Митридатъ напалъ на провинціи, союзныя Риму, собралъ войско, хотя безъ всякаго на то порученія, разбилъ военачальниковъ Понтійскаго царя и возвратилъ республикѣ взятые ими города. Свершивъ такой подвигъ, онъ явился въ Римъ, но на этотъ разъ для того, чтобы положить прочное основаніе своему могуществу. Принадлежа къ сословію патриціевъ по знаменитому происхожденію и имѣя возможность создать плебейскую партію, какъ племянникъ Марія и шуринъ Цинны, онъ долженъ былъ находиться между первыми подъ авторитетомъ Помпея; но это было ему необходимо, дабы укрѣпиться въ послѣдней, и облегчить себѣ доступъ къ власти. Вслѣдствіе этого Цезарь привязался къ Помпею. Получивъ званіе военнаго трибуна, первое свидѣтельство народной къ нему благосклонности, онъ старался усилить трибунскую власть, потрясенную Силлой, и содѣйствовалъ къ возвращенію приверженцевъ Лепида и Цинны, брата своей жены. Вскорѣ потомъ, будучи уже квесторомъ, онъ произнесъ на кафедрѣ надгробную похвалу своей теткѣ Юліи, женѣ Марія, и дерзнулъ выставить среди изображеній Юліевъ статую побѣдителя Кимвровъ, которой не видали со времени диктаторства Силлы; такимъ образомъ,

онъ помѣщалъ рядомъ съ своимъ именемъ имя еще болѣе любезное народу. Толпа восхищалась смѣлостію Цезаря. Вслѣдъ за этимъ, жена его Корнелія умерла во цвѣтѣ лѣтъ. Не взирая на воспрещеніе произносить надгробное слово надъ молодыми женщинами, Цезарь произнесъ его надъ Корнеліею, дабы имѣть тѣмъ случай напомнить имена предковъ своихъ и торжественно поучить народъ, какое имя онъ имѣетъ на своей сторонѣ. Онъ производилъ ихъ отъ царя Анкъ Марція и Венеры, матери Энея. «И такъ, говорилъ Цезарь, «въ моей фамиліи заключается святость царей, которые суть властелины міра, и величіе боговъ, которые суть властелины царей.»

Послѣ маловажнаго квесторства въ Испаніи (оставленнаго Цезаремъ до окончанія срока и безъ позволенія, и которое замѣчательно только тѣмъ, что въ это время онъ пролилъ слезы честолюбія при видѣ статуи Александра, или, какъ говорятъ другіе, при чтеніи его исторіи), Цезарь женился на дочери Помпея, тогда еще всемогущаго, и вмѣстѣ съ Цицерономъ, склонилъ дать тестю своему полномочное проконсульство надъ морями и начальство надъ войсками. Вскорѣ затѣмъ, онъ предложилъ себя главою народамъ Лаціума, просившимъ у Рима права гражданства, и тайно подстрекалъ ихъ къ открытому возмущенію, которое остановлено было энергическими мѣрами консуловъ. Потомъ онъ вступилъ вмѣстѣ съ Крассомъ въ обширный заговоръ, котораго цѣлью было дать послѣднему диктаторство, самому же Цезарю начальство надъ конницею; но тотъ испугался или раскаялся въ минуту дѣйствія, а Цезарь, видя, что его не поддерживаютъ, не рѣшился дать знака. Потомъ онъ условился съ Пизономъ, правителемъ Испаніи, произвесть въ Римѣ бунтъ, если тотъ успѣетъ возмутить свою провинцію. Смерть Пизона остановила этотъ заговоръ. Впослѣдствіи онъ былъ еще замѣшанъ, не принимая большой роли, въ заговоръ Катилины. Ловкая и патетическая рѣчь Цезаря, заключавшая лишь

общія мѣста о милосердіи и человѣколюбіи, увлекла умы всѣхъ. Одинъ Катонъ, и то послѣднимъ усиліемъ, склонилъ гражданъ къ мѣрамъ строгости, и до такой степени возжегъ въ нихъ энтузіазмъ, что мечи были обнажены и направлены противъ Цезаря. Онъ не могъ видѣть этаго не поблѣднѣвъ и вышелъ изъ Сената подъ покровительствомъ Цицерона, который чрезъ то подвергъ себя впослѣдствіи сильнымъ упрекамъ, что спасъ Цезаря, когда онъ могъ быть умерщвленъ.

Разгульная жизнь, привѣтливость, щедрость и, наконецъ, опасности, которымъ подвергался Цезарь, безпрерывно обращали на него вниманіе и возбуждали привязанность толпы. Съ этихъ поръ, каждый разъ какъ онъ отправлялся въ Сенатъ, что дѣлалось рѣже прежняго, она сопровождала его. Когда Цезарь казался въ опасности, она требовала его громкими криками, и такимъ образомъ пріучила его полагаться на нее во всемъ.

Цезарь захотѣлъ узнать до какой степени можетъ простираться эта привязанность. Метеллъ, трибунъ народный, предложилъ нѣсколько законовъ, могшихъ породить большой безпорядокъ. Живо поддерживаемые Цезаремъ, они были оспорены и отвергнуты Сенатомъ, который, кромѣ того, запретилъ имъ обоимъ отправлять свои должности. Цезарь продолжалъ исправлять свою; но видя, что исполнители декретовъ Сената идутъ на него съ обнаженными мечами, онъ сорвалъ съ себя знаки своей должности, распустилъ ликторовъ и укрылся въ одинъ изъ своихъ домовъ, надѣясь, что народъ недолго оставитъ его тамъ. Въ самомъ дѣлѣ, видя что Цезарь нигдѣ не показывается, толпа съ шумомъ стеклась къ его жилищу, и насильно хотѣла возвратить его къ прежней должности. Цезарь отказался отъ этой помощи, довольствуясь тѣмъ, что обнаружилъ въ толпѣ готовность служить ему, и являя достоинство умѣренности передъ Сенатомъ. Тогда декретъ запрещенія сняли, а тотъ, который возстановлялъ его въ прежней дол-

жности, былъ принесенъ ему торжественною депутаціею, и Цезарь, съ видомъ благородной покорности, согласился принесть въ жертву отечеству чувство оскорбленія.

Неловкость враговъ вскорѣ приготовила ему новое торжество. Веттій обвинилъ его, безъ доказательствъ, въ одобреніи предпріятій Катилины, послѣ смерти его. Цезарь легко опровергнулъ это позднее обвиненіе и только заключеніемъ доносчика въ темницу могъ защитить его отъ народной ярости. Получивъ званіе эдила, онъ спѣшилъ воспользоваться новыми выгодами, которыя предоставляла ему эта должность, чтобы понравится народу: началъ украшать Римъ; устроилъ обширный циркъ; давалъ игры, гдѣ были приготовлены мѣста для удобства зрителей; дѣлалъ блестящія угощенія, къ которымъ приглашалъ почти весь городъ; происходили битвы, для коихъ назначено было такое число гладіаторовъ (сто двадцат паръ), что встревоженный сенатъ долженъ былъ ограничить это число особымъ декретомъ. Также извѣстно было великолѣпіе частной его расточительности; всѣ знали, что онъ давалъ дворцы своимъ приверженцамъ; что подарокъ перла, цѣною въ шесть милліоновъ, мало значилъ для его великодушія; вся эта пышность въ Цезаревой расточительности ослѣпляла толпу. Даже завистники его взирали на то съ тайнымъ удовольствіемъ, увѣренные, что онъ дорого покупалъ эфемерную народность, что наконецъ, лишенный состоянія продолжать свои непомѣрные расходы, Цезарь увидитъ быстрое затмѣніе своего могущества. Правда, расходы его ежедневно увеличивались; увѣряютъ, что, прежде чѣмъ получилъ онъ какую либо должность, они уже простирались до тысячи трехъ сотъ талантовъ, то есть болѣе пяти милліоновъ рублей, и Цезарь въ эту эпоху говаривалъ объ себѣ: «мнѣ бы нужно было двадцать пять милліоновъ сестерцій, чтобы не имѣть ничего». Но такое употребленіе имъ этихъ заемныхъ богатствъ, доставляло ему существенныя выгоды: онѣ создали ему партію, готовую под-

держать всѣ его предпріятія. Онъ нетерпѣливо ожидалъ случая испытать ея силы. Въ одну ночь, по приказанію его, поставлены были въ Капитоліи статуи Марія, низвергнутыя Сенатомъ. Онъ велѣлъ ихъ покрыть золотомъ и надписями въ похвалу побѣдителя Кимвровъ; на другой день весь городъ стекся на это зрѣлище; старые приверженцы Марія проливали слезы радости; а голоса, поднявшіеся противъ дерзкаго эдила, были заглушены рукоплесканіями толпы, совокупившей въ своихъ возгласахъ имя Цезаря съ именемъ Марія Но Сенатъ въ тревогѣ собирается; всѣ обвиняютъ Цезаря въ стремленіи къ самовластію: «Уже не тайными путями, а открытою силою онъ нападаетъ на республику», говорятъ Сенаторы. Народъ громогласно выражаетъ свою любовь къ нему; а Цезарь устремляетъ на враговъ въ Сенатѣ свое кипучее краснорѣчіе и съ торжествомъ выходитъ изъ этаго перваго испытанія.

Однако исполняя честолюбивые виды свои, Цезарь, дабы лучше ихъ таить, старался казаться поглощеннымъ въ удовольствіяхъ частной жизни, къ которымъ, кромѣ того, онъ былъ увлекаемъ неудержимою склонностію; велъ въ одно время нѣсколько любовныхъ связей и казался занятъ только своимъ туалетомъ; этими-то средствами онъ содѣйствовалъ въ одно и то же время своей политикѣ и удовлетворялъ свои наклонности. Такимъ образомъ, онъ умѣлъ долгое время обманывать самыхъ дальновидныхъ, исключая Катона и Цицерона, который, не зная что думать объ немъ, говаривалъ: «Я замѣчаю въ его намѣреніяхъ тиранскіе виды; но когда смотрю на его волосы, такъ искусно завитые, когда вижу, какъ онъ поглаживаетъ пальчиками свою голову, я не могу повѣрить, чтобы онъ мыслилъ — ниспровергнуть республику.»

Цезарь, которому патриціи успѣли отказать въ управленіи Египтомъ, гдѣ длившаяся война могла дать его имени новый блескъ, сталъ просить мѣсто первосвященника, незанятое по смерти Метелла; онъ въ этомъ имѣлъ сопер-

никами двухъ сильныхъ людей; одинъ изъ нихъ тайно предложилъ ему значительныя суммы, чтобы онъ отказался отъ своего домогательства. Цезарь отвѣчалъ, что онъ еще займетъ гораздо большія, дабы поддержать свой искъ, и купилъ столько голосовъ, что побѣдилъ его, ибо въ это время большая часть должностей получалась такимъ путемъ: кандидаты, противъ всякаго закона, являлись на площадь и публично, на чистые деньги, покупали голоса. Эта попытка была рѣшительная для Цезаря. Если бы она не удалась ему, то обремененный долгами, онъ былъ бы принужденъ оставить Римъ, дабы укрыться отъ своихъ кредиторовъ. Онъ уже рѣшился на это. Въ день выбора, видя мать свою въ слезахъ, обнимая ее, онъ говорилъ: «сегодня вы не иначе увидите меня, какъ только первосвященникомъ.»

Вскорѣ послѣ этаго обстоятельства, случилось слѣдующее происшествіе въ семействѣ Цезаря: Клавдій, молодой Патрицій, переодѣвшись въ платьѣ музыкантки, пробрался къ женѣ его Помпеіи во время торжества тайнъ доброй богини; что прибавляло безбожіе къ соблазну. Онъ былъ призванъ на судъ однимъ трибуномъ и Цицеронъ свидѣтельствовалъ противъ него. Народъ, любившій Клавдія, громогласно принялъ его защиту. Цезарь, призванный къ дѣлу, отклонился показывать на гражданина, покровительствуемаго народомъ и довольствовался разводомъ съ женою, объявляя что: «жена Цезаря не должна быть даже подозрѣваема.»

Послѣ преторства, Цезарю досталась въ управленіе верхняя Испанія; но онъ былъ удерживаемъ многочисленными кредиторами, такъ что нужно было, чтобы Крассъ, богатѣйшій изъ Римлянъ и желавшій имѣть въ немъ подпору противъ Помпея, поручился за него. Тогда Цезарь уѣхалъ, не дожидаясь даже, чтобы Сенатъ сдѣлалъ нужныя распоряженія по управленію ввѣренной ему провинціи. Такъ спѣшилъ онъ чѣмъ либо отличаться и быть гдѣ либо полновластнымъ. Къ этой-то поѣздкѣ относятъ извѣстное

изреченіе Цезаря, оставшееся знаменитымъ: «что онъ предпочитаетъ быть первымъ въ деревнѣ, чѣмъ вторымъ въ Римѣ». Въ Испаніи, онъ не хотѣлъ посвятить свои заботы ни постояннымъ занятіямъ по гражданскому устройству, ни тёмнымъ мелочамъ по дѣламъ правосудія.» Онъ презиралъ все это, говоритъ одинъ историкъ, какъ безполезное къ достиженію цѣли имъ предположенной.» Онъ употребилъ все свое время къ расширенію предѣловъ своей провинціи. Въ главѣ тридцати когортъ онъ перенесъ войну въ Галицію и Лузитанію, за покореніе коихъ Римлянамъ, получилъ отъ своихъ воиновъ пышный и рѣдкій титулъ *Императора*, служившій новою связью между войскомъ и имъ. Тогда же онъ отправилъ въ Римъ множество денегъ для казны, и насильственными контрибуціями успѣлъ уплатить свои долги, простиравшіеся до тридцати милліоновъ на нашу монету. Далѣе увидимъ его столь богатымъ, что онъ платилъ долги своихъ приверженцевъ.

Онъ оставилъ Испанію прежде чѣмъ назначили ему преемника и явился въ Римъ, требуя въ одно время и тріумфа и консульства, два притязанія несогласныя и живо отвергаемыя Катономъ. Онъ отказался отъ тріумфа,—чести одного дня: хотѣлъ консульства, власти продолжительной, и сталъ помышлять о достиженіи ея. Богатства, оставшіяся у него, были достаточны чтобы купить огромное число голосовъ; кромѣ того, желая воспользоваться кредитомъ Красса и Помпея, враговъ и противниковъ въ правленіи, и однимъ разомъ пріобрѣсть своей партіи двойную поддержку, онъ примирилъ ихъ обоихъ и за этотъ поступокъ, выгодный для него одного, былъ признанъ спасителемъ республики, которую самъ же долженъ былъ погубить. Соединясь съ ними клятвой, онъ образовалъ тотъ первый тріумвиратъ, который заставилъ Катона сказать: «что не вражда, а ихъ единство погубило республику.»

И такъ Цезарь сдѣлался консуломъ; но онъ обличился, стремясь завѣрить цѣною денегъ слѣпое доброхотство

Луцейя, котораго желалъ себѣ въ сотоварищи. Чтобы уничтожить его происки, Сенатъ объявилъ себя за Бибулія, преданнаго выгодамъ этого сословія, и пользуясь общественною казной, склонилъ выборъ на его сторону.

Въ продолженіи консульства, Цезарь велъ себя какъ трибунъ: издалъ законы о раздѣлѣ завоеванныхъ земель; раздавалъ земли бѣднымъ; сталъ явнымъ образомъ въ главѣ партіи Марія и всѣми своими поступками заслужилъ оппозицію Сената. Сотоварищество Бибулія его связывало. Онъ отдѣлался отъ него насильственными мѣрами, въ дѣйствіе которыхъ умѣлъ замѣшать Помпея, сдѣлавшагося чрезъ то подозрительнымъ Сенату, откуда проистекала вся его власть. Онъ предложилъ одинъ законъ, которымъ приходилось раздать земли въ Кампаніи для двадцати пяти тысячь бѣдныхъ гражданъ. Бибулій и сенатъ сильно возстали противъ этого. Цезарь, угрожаемый кинжалами, воскликнулъ, что его заставляютъ прибѣгнуть къ власти народа. Онъ созвалъ его, извлекъ Помпея на кафедру и громкимъ голосомъ спросилъ: одобряетъ ли онъ законъ и обязуется ли его защищать. «Тѣмъ, которые угрожаютъ намъ оружіемъ, отвѣчалъ Помпей, я противопоставлю оружіе и щитъ;» слова неблагоразумныя, сдѣлавшія его ненавистнымъ Сенату и не пріобрѣтшія ему любви народа, признававшаго творцемъ закона одного Цезаря. Сенатъ, подъ угрозами вооруженнаго народа, принужденъ былъ принять этотъ законъ и клятвой освятить его неизмѣнность. Но распря по этому случаю была такъ сильна, что Бибулій былъ прогнанъ изъ собранія; всѣ принадлежности его званія были уничтожены; его ликторы и два трибуна изранены; самъ онъ, преслѣдуемый возмутившеюся толпою, два раза свергнутый съ кафедры, и не видя себѣ помощи среди устрашеннаго Сената, укрылся въ свой домъ, гдѣ провелъ всѣ восемь мѣсяцевъ, остававшіеся до исхода его должности, пускалъ оттуда безсильные указы и оглашалъ объявленія, наполненныя ругательствами противъ своего

товарища. Но онъ не былъ Цезарь: ему не послали униженной депутаціи просить его. Цезарь не сзывалъ Сената въ продолженіи цѣлаго года и такимъ образомъ пріучилъ народъ видѣть владыкою одного его.

Все, до насмѣшекъ, порожденныхъ этою побѣдою Цезаря, доказываетъ, что онъ одержалъ ее вполнѣ. Множество бумагъ вмѣсто того, чтобы быть подписанными: *Цезарь и Бибулій, консулы...* носятъ слѣдующее: *Юлій и Цезарь, консулы*, и т. д. Всѣ вооружились сарказмами противъ этой неограниченной власти. Уже не могли болѣе нападать на Цезаря; стали нападать на его нравственность и негодованіе изливалось въ остротахъ: «мы имѣемъ владыкою, говорилъ одинъ сенаторъ, мужа всѣхъ женъ и жену всѣхъ мужей...» «Женщинѣ не такъ-то легко тиранствовать надъ мужчинами,» говорилъ Бибулій. «Не удивляйтесь, прибавлялъ Цицеронъ, что ужъ любивъ царя, онъ любитъ и царскую власть»... Кровавый намекъ на постыдную связь Цезаря съ царемъ Виѳиніи. Но Цезарь все позволялъ говорить и продолжалъ идти къ своей цѣли. Онъ расположилъ къ себѣ классъ всадниковъ, допустивъ ихъ къ участію въ доходахъ, и иностранцевъ, провозгласивъ ихъ—друзьями Римскаго народа. Онъ задавалъ общественныя угощенія, публичныя зрѣлища, битвы гладіаторовъ, и снова занималъ деньги, дабы усилить свою власть и расточительность. Увѣренный въ безнаказанности, онъ велѣлъ взять въ Капитоліи изъ храма Юпитера 3,000 фунтовъ золота и замѣнить ихъ вызолоченною мѣдью, примѣръ, которому не преминулъ послѣдовать Крассъ въ своемъ третьемъ консульствѣ. Онъ продавалъ отъ своего имени частнымъ людямъ города и царства, а Птоломею отдалъ за нѣсколько милліоновъ право наслѣдства на отцовскомъ престолѣ.

Такъ какъ срокъ консульства приближался, къ концу Цезарь сталъ думать объ управленіи Галліею, гдѣ онъ надѣялся пріобрѣсть и славу и богатства. Онъ имѣлъ ихъ столько, чтобы получить желаемое; но ему нужно было сохранить

власть по произволу, такъ, чтобъ отсутствіе не повредило его кредиту. Новыя связи помогли въ этомъ дѣлѣ. Боясь, чтобы Помпей не вырвался изъ подъ его вліянія, онъ отдалъ ему въ замужство дочь свою Юлію, уже помолвленную за Цепіона, и самъ женился на Кальпурніи, дочери Пизона, котораго назначалъ консуломъ. Угадывая причины и предвидя послѣдствія этого двойнаго союза, Катонъ воскликнулъ: «посредствомъ браковъ торгуютъ властью и республикой!» Товарищемъ Пизона Цезарь сдѣлалъ своего друга Габинія; а трибунами склонилъ назначить Ватинія и Клавдія; послѣдняго дабы онъ наблюдалъ за своимъ личнымъ врагомъ, Цицерономъ, который наконецъ обличая Цезаря, гласно возставалъ противъ него, сознаваясь, что онъ былъ обманутъ на счетъ его честолюбія.

Въ это время Цезарь успѣлъ отставить отъ должностей тѣхъ, которые не соглашались поддерживать его во время отсутствія. Обѣщаніе неофиціальное ему казалось не всегда достаточнымъ; онъ потребовалъ отъ нѣкоторыхъ торжественную клятву и обѣщаніе письменное. По видимому, онъ былъ предупреждаемъ во всемъ своими приверженцами. Онъ изъявилъ скромное желаніе — получить управленіе Галліею Цизальпинскою съ тремя легіонами; постановленіе Ватинія присоединило къ ней Иллирію, а Сенатъ Галлію Транзальпійскую съ однимъ легіономъ, изъ страха, дабы не быть предупрежденну народомъ и самимъ Цезаремъ. Катонъ, ужъ не разъ подвергавшійся на площадяхъ опасности погибнуть, захотѣлъ воспротивиться этимъ декретамъ. Цезарь велѣлъ его арестовать, заключилъ въ темницу и тотчасъ освободилъ, когда увидѣлъ, что большинство охуждало это насиліе противъ гражданина, котораго оно уважало, хотя не всегда ему вѣрило. Лукуллъ, виновный противъ него въ той же оппозиціи, своею свободою былъ обязанъ прощенію, публично и на колѣняхъ вымоленному у консула, и обѣщанію отказаться отъ участія въ дѣлахъ. Вскорѣ послѣ этого времени, преслѣдованія Клавдія прину-

дили Цицерона удалиться изъ Рима. Всѣ враги Цезаря стали опасаться за жизнь свою. Рѣдкій сенаторъ осмѣливался, въ послѣднія времена его консульства, являться въ собранія, гдѣ предсѣдательствовалъ онъ. Изъ нихъ пріѣзжалъ одинъ Консидій, и когда Цезарь удивлялся тому, то онъ отвѣчалъ: «что преклонные лѣта уже избавляютъ его отъ предосторожностей.»

Цезарь уѣхалъ изъ Рима не давъ отчета въ своемъ управленіи разогнанному Сенату. Обвиненный преторами Мемміемъ и Домиціемъ, онъ пожалъ первые плоды своей дальновидной политики: вліяніе его приверженцевъ уничтожило всякое преслѣдованіе противъ него.

Прибывъ въ Галлію, онъ приготовился къ тѣмъ войнамъ, которыхъ исторію впослѣдствіи написалъ самъ. Онъ ихъ началъ съ семью легіонами, коихъ число увеличилось потомъ до двѣнадцати, и свершилъ два похода въ Галліи, два вторженія въ Англію и два за Рейнъ. Въ Германіи далъ девять большихъ битвъ, произвелъ три большія осады и обратилъ въ Римскія провинціи земли на пространствѣ двухъ сотъ льё, которыя обогатили казну восемью милліонами обыкновенныхъ контрибуцій. Пишутъ, что менѣе чѣмъ въ семь лѣтъ, какъ продолжалась эта война, Цезарь взялъ приступомъ или покорилъ страхомъ своего оружія болѣе восьми сотъ городовъ, покорилъ триста народовъ, побѣдилъ въ различныхъ битвахъ три милліона непріятелей, даже четыре по разчисленію одного историка; одна треть погибла на полѣ сраженій, остальные были обращены въ рабство.

Наполеонъ сказалъ: «если бы слава Цезаря была основана только на войнахъ его въ Галліи, она была бы сомнительна.» И въ самомъ дѣлѣ, система раздробленія, самая мѣстность, отсутствіе всякаго духа національности, отличавшее Галловъ, ихъ междоусобныя войны, соперничество военачальниковъ, ихъ невѣжество въ дисциплинѣ и стратегіи, недостаточность средствъ къ аттакѣ и оборонѣ,

все это долженствовало покорить ихъ врагу храброму, искусному и непреклонному.

Одинъ Галлъ, постигшій всѣ выгоды народной войны и умѣвшій ее вести, былъ молодой предводитель Арверновъ, котораго мужество и таланты навели на самый Римъ страхъ столь продолжительный, что два столѣтія позже, его имя еще произносили съ ужасомъ. То былъ Версингеториксъ, столь краснорѣчивый, столь храбрый, столь великодушный въ несчастіи, и которому, по мнѣнію одного изъ лучшихъ историковъ нашего времени, чтобы стать наряду великихъ людей, недоставало другаго врага, и главное, другаго историка, какъ Цезарь *. Всѣ усилія и ухищренія, къ которымъ въ это время проконсулъ прибѣгалъ, и опасности, которымъ подвергался, доказываютъ, что если бы эта война и началась такимъ образомъ, то нужно бы было десять лѣтъ, дабы ея окончить, и что она могла кончиться скорѣе къ невыгодѣ Римлянъ. Плутархъ замѣчаетъ, что если бы Версингеториксъ отложилъ свое предпріятіе до того времени пока Цезарь вдался бы въ гражданскія войны, онъ привелъ бы въ трепетъ Италію не менѣе того, какъ нѣкогда Кимвры и Тевтоны.

Употребленіе хитрости болѣе всего способствовало Цезарю противъ этихъ простыхъ людей, не понимавшихъ военнаго искуства и располагавшихся лагеремъ тамъ, гдѣ побѣждали. Противъ засадъ и измѣнъ они защищались лишь мужествомъ и, какъ свидѣтельствуетъ побѣдитель ихъ, ни единый не обращался въ бѣгство.

Въ войнахъ этихъ, Цезарь особенно выказалъ ту необычайную свою дѣятельность, которую столько писателей наперерывъ и живо старались изобразить соотвѣтственными ей выраженіями, но которую лишь одинъ Цезарь пояснилъ знаменитымъ своимъ донесеніемъ: Veni, vidi, vici, (пришелъ, увидѣлъ, побѣдилъ). По обыкновенію, онъ самъ отправлялся на рекогносцировку, имѣя сзади воина, неся-

* *Hist. des Gaulois*, par A. Thierry

го его мечъ. Въ случаѣ нужды, онъ дѣлалъ по сту миль въ день. Если случалось встрѣчать на пути рѣки, онъ нерѣдко одинъ и вплавь пускался черезъ нихъ или же переправлялся на кожаныхъ мѣшкахъ, такъ что иногда пріѣзжалъ прежде своихъ вѣстниковъ. Днемъ онъ обозрѣвалъ укрѣпленія, города, лагери; ночью наблюдалъ за работами, производившимися на нѣсколько часовъ и которыхъ слѣды еще существуютъ. Во время своихъ походовъ онъ имѣлъ всегда возлѣ себя секретарей, безпрестанно занятыхъ, которымъ диктовалъ приказанія къ своимъ военачальникамъ, или же заставлялъ переписывать свои сочиненія, писанныя имъ какъ развлеченіе и въ промежуткахъ сраженій. Такъ возвращаясь къ своей арміи изъ верхней Галліи и въ проѣздъ черезъ Альпы, онъ написалъ *Трактатъ объ аналогіи*, а своего *Anticoton* за нѣсколько дней передъ Мундскою битвою, и одну поэму, подъ заглавіемъ *Путешествіе*, въ продолженіи двадцати четырехъ дневнаго своего похода въ Испанію. Онъ такъ же диктовалъ свои депеши, иногда верхомъ, нѣсколькимъ секретарямъ вдругъ, и, говорятъ, на разныхъ языкахъ. Считаясь лучшимъ ѣздокомъ въ своей арміи, онъ весьма цѣнилъ это достоинство, и случалось что распустивъ повода, сложивъ руки назадъ, онъ скакалъ во весь опоръ на своемъ конѣ, котораго онъ одинъ могъ укрощать, и котораго статую, впослѣдствіи, по своей диктаторской фантазіи, онъ воздвигнулъ въ храмѣ Венеры.

Цезарь, въ тайномъ предвидѣніи, что со временемъ будетъ имѣть нужду въ своемъ войскѣ для защиты собственныхъ интересовъ, старался ему внушить фанатическое презрѣніе къ смерти и непоколебимую преданность къ своей особѣ.

Лично давая примѣръ въ мужествѣ, раздѣляя всѣ труды своихъ воиновъ, воодушевляя ихъ своимъ словомъ, осыпая почестями и наградами, онъ успѣлъ сдѣлать ихъ непобѣдимыми. Какъ Аннибалъ, онъ шелъ всегда въ главѣ своихъ легіоновъ, чаще всего пѣшкомъ и съ открытою головой, не взирая на дождь и солнце. Отъ природы умѣренный, что вну-

шило Катону слѣдующую единственную похвалу на его счетъ: «что изъ всѣхъ посягавшихъ на гибель республики, онъ одинъ не впадалъ въ упоеніе», Цезарь среди своихъ войскъ былъ воздерженъ по расчету, отказываясь принимать другую пищу, кромѣ общей, и разъ велѣлъ передъ войскомъ высѣчь своего раба поднесшаго ему лучшій хлѣбъ. Каждый часъ онъ прерывалъ свой сонъ, чтобы посѣщать лагерныя или осадныя работы, потомъ вновь засыпалъ, и всегда на открытомъ воздухѣ, на повозкѣ или носилкахъ. Все это было для его воиновъ предметомъ немалаго удивленія, потому что онъ имѣлъ тощее тѣлосложеніе, кожу бѣлую и нѣжную, и былъ подверженъ частымъ головнымъ болямъ.

Постоянная своевременность продовольствія войскъ, точное обозрѣніе проходимыхъ ими странъ, стоянки въ укрѣпленныхъ неприступныхъ лагеряхъ, наконецъ благоразуміе, искуство Цезаря, все это вселяло въ нихъ довѣренность, которая увеличивала ихъ мужество. Его собственное мужество было имъ сильнѣйшею поддержкою. Спокойный среди опасности, но всегда готовый устремиться противъ нея, когда должно было дать примѣръ, онъ не старался выказывать ни къ чему неслужащее удальство, что, безъ сомнѣнія, внушило сказать пылкому Конде, что скорѣе онъ желалъ бы быть Александромъ, чѣмъ Цезаремъ. Разъ, въ минуту одной аттаки, ему подводятъ его лошадь; но онъ отсылаетъ ее: «Я на нее сяду послѣ побѣды, когда нужно преслѣдовать непріятелей, говоритъ онъ, а теперь идемъ на нихъ.» Въ самомъ дѣлѣ Цезарь имѣлъ привычку, когда успѣхъ казался сомнителенъ, отсылать всѣхъ лошадей воиновъ, начиная съ своей; этимъ средствомъ онъ представлялъ имъ необходимость побѣдить. Въ одной битвѣ легіоны принуждены были уступить многочисленности непріятеля; страхъ и отчаяніе овладѣвало рядами; но Цезарь вырываетъ щитъ у одного солдата, устремляется впереди войскъ, останавливаетъ ихъ, повелѣваетъ аттаку и одержи-

ваетъ побѣду. Въ другомъ случаѣ, окруженный толпою непріятельской конницы онъ былъ почти взятъ; его мечъ остался въ ихъ рукахъ. Впослѣдствіи ему показывали его, какъ трофей, въ одномъ изъ храмовъ Галліи. Онъ пренебрегъ взять его обратно.

Требуя отъ своихъ воиновъ только мужества и силы тѣлесной, и мало заботясь о ихъ нравственности, Цезарь неумолимо былъ строгъ противъ тѣхъ, которые покидали свой постъ, или производили безпорядки въ лагерѣ. Смотря по времени, онъ употреблялъ въ отношеніи ихъ странное смѣшеніе снисходительности со строгостію. Послѣ побѣды, онъ позволялъ имъ предаваться необузданному своевольству; но какъ только сходились съ непріятелемъ, строжайшая дисциплина оковывала ихъ. Въ это время онъ покорялъ ихъ чрезвычайному деспотизму и требуя слѣпаго повиновенія, немилосердо бранилъ желавшихъ угадывать его планы; онъ всегда держалъ ихъ въ невѣденіи дорогъ, по коимъ должны были проходить, и сраженій, которыя намѣревался дать непріятелю; только требовалъ, чтобы по первому приказу и во всякое время они были готовы выступить и сражаться. Онъ заботился, чтобы они всегда были одѣты чисто; желалъ даже, чтобы ихъ наружность была изысканна; безъ сомнѣнія, дабы извинить свою собственную изысканность, которая приближалась къ кокетству; награждалъ ихъ мечами съ золотой или серебряною рукоятью и говаривалъ часто: «и надушенный воинъ можетъ сражаться храбро.» Мельчайшее вниманіе, обращаемое имъ на все, касавшееся до нихъ, проистекало отъ особенной его любви къ нимъ; сверхъ того желая доказать, что она даже длится далѣе ихъ жизни, Цезарь, когда узналъ о пораженіи когорты, ввѣренной Титурію, отпустилъ бороду и волосы и поклялся передъ своимъ войскомъ, что не сбрѣетъ ихъ, доколѣ не отмститъ за погибшихъ своихъ воиновъ. Его присутствіе, или какъ выражался онъ — *его счастье*, были въ ихъ понятіяхъ вѣрнымъ ручательствомъ побѣды,

и эта суевѣрная довѣрчивость заставляла ихъ одерживать ее дѣйствительно. Даже во время отсутствія, вліяніе его не ослабѣвало надъ ними, и его военачальники, дабы воспламенить ихъ въ битвѣ, говаривали: «вообразите, что Цезарь среди васъ, что вы сражаетесь подъ его глазами.»

При нуждѣ, одного слова Цезаря было довольно, чтобы ихъ воодушевить, наградить или наказать. Если онъ называлъ ихъ *гражданами*, они уже знали, что онъ недоволенъ ими, что онъ находитъ ихъ недостойными имени *воиновъ*, и умоляли его возвратить это званіе. Передъ битвою или послѣ побѣды, онъ начиналъ рѣчь, именуя ихъ *своими сподвижниками*; а они столь же были внимательны къ этимъ различіямъ названій, сколь чувствительны къ неудовольствію или благосклонности, выражавшимися ими. Онъ безъ боязни являлся къ возмутившимся легіонамъ, увѣренный, что возвратитъ ихъ къ долгу своею горделивою твердостію и могуществомъ своего слова. Шествіе Аріовиста навело на армію какой-то паническій страхъ. Смятеніе сообщилось отъ тѣхъ Римлянъ, которые добровольно послѣдовали за Цезаремъ съ цѣлью обогащенія, и между коими находился самъ Цицеронъ. «Ужасъ былъ такъ великъ, говоритъ одинъ историкъ, что всякій солдатъ дѣлалъ свое завѣщаніе; и наконецъ всѣ вышли изъ повиновенія.» Десятый легіонъ, котораго Цезарь по особой милости оставилъ для себя при раздѣлѣ войскъ между своими военачальниками, одинъ колебался принять участіе въ возмущеніи. Будучи извѣщенъ обо всемъ, Цезарь, послѣ рѣчи, полной силы и достоинства, воскликнулъ къ войскамъ: «Если никто не слѣдуетъ за мной, я иду съ моимъ десятымъ легіономъ, въ которомъ я не сомнѣваюсь, и онъ будетъ моею преторіанскою когортою.» Въ этомъ смыслѣ говорилъ Александръ Великій своимъ возмутившимся воинамъ: «я вселенную покорю безъ васъ и повсюду гдѣ найду людей, найду и воиновъ.» Легіоны Цезаря, тро-

нутые его словами, просили прощенія. Онъ ихъ простилъ и Аріовистъ былъ настигнутъ и побѣжденъ.

Когда Цезарь видѣлъ смущеніе воиновъ при появленіи многочисленнаго непріятеля, то никогда не старался скрыть опасности, но еще пріувеличивалъ ее. Одна изъ рѣчей его, произнесенныхъ въ продолженіе гражданскихъ войнъ, представляетъ замѣчательный тому примѣръ. Ожидали царя Юбу, и страхъ предшествовалъ ему. Цезарь сзываетъ свои войска и говоритъ имъ: «знайте, что онъ вскорѣ будетъ сюда; у него десять легіоновъ, тридцать тысячъ конницы, сто тысячъ легкихъ войскъ, триста слоновъ; да кончатъ догадки и предположенія; да положатся на меня; иначе всѣхъ раскащиковъ новостей я велю посадить въ ветхое судно и пустить на волю вѣтровъ, куда забросить ихъ судьба.»

Римскіе военачальники обыкновенно произносили рѣчи къ войскамъ передъ дѣломъ; Цезарь вѣровалъ болѣе чѣмъ кто либо въ это неодолимое средство увлеченія, и привыкнувъ видѣть въ немъ залогъ побѣды, неудачу свою почти всегда приписывалъ тому, что вслѣдствіе нечаянности появленія непріятеля, онъ не успѣвалъ увѣщевать воиновъ. Онъ пріучилъ полагаться на дѣйствіе этого краснорѣчія, которое въ Римѣ называли *vim Caesaris*, и которымъ въ войскѣ столько дорожили, что большая часть воиновъ собрали его рѣчи, составившія драгоцѣнные томы, не дошедшіе до нашихъ временъ. Чаще всего онъ ихъ импровизировалъ; иногда же обработывалъ съ большимъ тщаніемъ, какъ то свидѣтельствуетъ приготовленная для Мундской битвы, но которую внезапный натискъ непріятеля воспрепятствовалъ ему произнесть. Воодушевленное выраженіе жеста, легкость, пріятность его поступи, благородство пріемовъ, звучность голоса, огонь черныхъ и живыхъ глазъ, высокій станъ, величіе чела, все это содѣйствовало въ немъ къ успѣху краснорѣчія, дѣйствіе котораго приписывали скорѣе очаровательности его особы, чѣмъ силѣ доводовъ. Отличаясь искуствомъ внушать въ своихъ солдатъ благород-

ную гордость о самихъ себѣ, Цезарь пользовался малѣйшими средствами—поддерживать въ нихъ это чувство. Когда онъ рѣшился перейти черезъ Рейнъ, то переправиться черезъ него на судахъ казалось ему несообразнымъ съ достоинствомъ его и съ достоинствомъ Римскаго народа. Солдаты Цезаря не иначе должны были перейти, какъ твердою ногой. Онъ это сказалъ, и въ десять дней воздвигнулъ на Рейнѣ тотъ мостъ, которому столько удивлялся Плутархъ. Онъ пожелалъ удивить ихъ чѣмъ нибудь необычайнымъ, и предпринялъ высадку въ Великобританію, высадку, бывшую столь безполезною для Рима во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, что одинъ историкъ приписываетъ ее страсти Цезаря къ жемчугамъ. Въ этомъ случаѣ онъ скорѣе искалъ славы, чѣмъ стремился къ завоеванію, которое заключилось лишь высадкою, а удержаться тамъ онъ не могъ. Внезапное и ночное его отступленіе, его стараніе скрыть тому причины, были приняты въ Галліи, особенно въ Британіи и даже Италіи, почти за бѣгство; а дурной успѣхъ и безплодные результаты похода, предпринятаго за Рейнъ, были въ Римѣ предметомъ насмѣшекъ враговъ его. Соединеннымъ употребленіемъ этихъ мѣръ Цезарь сдѣлалъ изъ своихъ воиновъ неустрашимыхъ и неизмѣнныхъ приверженцевъ, которые почли бы впослѣдствіи за униженіе служить подъ начальствомъ другаго полководца, которые рѣшались скорѣе убить себя, чѣмъ отдаться въ плѣнъ или перемѣнить партію, и гордо отвѣчали побѣдителю: «воины Цезаря не просятъ, а даютъ пощаду.» Они переносили всѣ изнуренія безъ ропота, добровольно подвергались его волѣ, и когда бывали побѣждены, то испрашивали сами наказанія; переносили голодъ, иногда довольствовались хлѣбомъ въ колосьяхъ и, несмотря на состраданіе самаго Цезаря къ ихъ положенію, отказывались снять осаду, предпринятую въ самое неблагопріятное время, и не взирая на жестокій голодъ. Нечувствительнымъ образомъ воины

республики сдѣлались воинами Цезаря, и онъ побѣдилъ ихъ также, какъ и варваровъ, говоритъ Монтескіё.

Но въ войнахъ противъ послѣднихъ онъ былъ жестокъ и кровожаденъ, и вовсе не заслужилъ извѣстности милосердіемъ, которое приписывали ему льстецы и что должно было его удивлять. Онъ открывалъ свое шествіе ужасными пожарами по всей Галліи, если не желалъ его таить. По обыкновенію своему, онъ не давалъ никакой пощады непріятелю и послѣ пораженія приказывалъ рѣзать его хладнокровно въ продолженіе цѣлаго дня. Онъ предавалъ смерти цѣлый сенатъ; отрубалъ руки цѣлому гарнизону; зажигалъ лѣса, дабы погубить въ ихъ пламени остатокъ разбитыхъ непріятелей, и закрывалъ выходы подземелій, гдѣ скрывалось беззащитное народонаселеніе, дабы уморить его съ голоду. Онъ наводилъ на засады посланниковъ; заключалъ перемирія, дабы самому ихъ потомъ нарушить. Такимъ образомъ онъ велъ войну противъ людей, защищавшихъ свою свободу, и которымъ онъ приписываетъ противъ себя великолѣпныя рѣчи, выражая лучше, чѣмъ они, то, что они чувствовали конечно болѣе чѣмъ онъ. За эти-то безполезныя свои жестокости, искусно утаенныя въ его запискахъ, требовалъ онъ отъ Рима изъявленія благодарности. Такое презрѣніе правъ человѣческихъ подняло негодованіе сената: опредѣлили послать коммисаровъ въ Галлію, разсмотрѣть поведеніе этого полководца, обращавшагося и съ самыми союзниками, какъ съ варварами. Катонъ подалъ мнѣніе, которое должно было имѣть участь всѣхъ его мнѣній: «Скорѣе опредѣлите очищеніе отъ грѣ«ховъ, чѣмъ приношеніе благодарствій — говорилъ онъ, да«бы боги не карали войскъ нашихъ за преступленіе началь«ника. Предайте Цезаря варварамъ; да узнаютъ они, что «Римъ никогда не причастенъ вѣроломству, и что исчадіе «его онъ отвергаетъ съ отвращеніемъ.» Блескъ Цезаревыхъ побѣдъ, любовь народа и золото уничтожили это предложеніе, и Римъ праздновалъ его тріумфы молебствія-

ми и жертвоприношеніями, продолжавшимися двадцать дней; то были событія, еще невиданныя.

По праву побѣдителя, Цезарь взималъ въ Галліи подать людьми и провизіями; вмѣшивался во всѣ дѣла городовъ; сзывалъ и распускалъ собранія; предписывалъ имъ рѣшенія; заставлялъ ихъ признавать законными всѣ его дѣянія, и судить, подъ мечемъ своихъ легіоновъ, то, что онъ называлъ мятежемъ противъ Римскаго народа. Онъ ниспровергалъ поминутно конституціи, особенно принадлежащія народнымъ правленіямъ, потому что страшился ихъ духа и энергіи; отставлялъ гражданскихъ чиновниковъ, избранныхъ законно, и назначалъ отъ себя другихъ, своевольно располагая всѣми властями. Онъ писалъ къ Цицерону: «что же касается до Орѳія, рекомендованнаго мнѣ тобой, я сдѣлаю его царемъ Галліи. Если ты хочешь, чтобы я вывелъ кого нибудь изъ твоихъ друзей, пришли его ко мнѣ.» Въ странахъ, которыя задумывалъ покорить, онъ напередъ сѣялъ сѣмена раздоровъ; содержалъ въ нихъ толпу шпіоновъ и втайнѣ подстрекалъ ихъ честолюбивыхъ начальниковъ. «Но когда Галлія рѣшительно впала подъ иго, пишетъ ученый историкъ Галліи, Цезарь ничѣмъ болѣе не занялся, какъ только скорымъ закрытіемъ ранъ, нанесенныхъ его побѣдами. Онъ предался этой миролюбивой цѣли съ такою же дѣятельностію, какъ и искуствомъ. Онъ началъ съ того, что обратилъ завоеванныя страны въ особую провинцію, названную *Gaule chevelue*. Въ нихъ вовсе не было поселено военныхъ колоній; только была наложена подать въ 40 милліоновъ сестерцій, подъ названіемъ военнаго оклада, дабы не оскорбить гордости воинственнаго народа. Онъ исключилъ даже отъ всякаго налога нѣкоторые города и мѣстечки; а другіе взялъ подъ свое покровительство и согласился чтобы они приняли его имя. Что же касается до людей вліятельныхъ, до благородныхъ и богатыхъ фамилій, онѣ были осыпаны почестями и чинами, и обнадежены въ получе-

нія права гражданства. Этими искусными мѣрами, онъ привязалъ свою провинцію къ личнымъ видамъ своего честолюбія и создалъ изъ недавнихъ своихъ враговъ орудіе къ порабощенію своей родины.»

Такимъ образомъ, среди Галліи приготовилъ Цезарь всѣ средства къ владычеству надъ Римомъ. Онъ особенно не жалѣлъ денегъ. Общественныя или частныя сокровища, священныя или мірскія мѣста, онъ все ограбилъ, и скопилъ огромное количество слитковъ золота, которые потомъ были обращены въ монету. Плодами своихъ грабежей онъ содержалъ свою армію, расточалъ своимъ воинамъ значительныя награды, платилъ долги своихъ подчиненныхъ, давалъ имъ на распутство, и набиралъ войска, «потому что съ деньгами, говорилъ онъ часто, имѣютъ воиновъ, а съ воинами набираютъ деньги.» Дабы извинить эти грабительства передъ глазами своихъ и связать ихъ вѣрность перспективою еще большихъ наградъ, онъ говорилъ имъ, что чѣмъ расточать на роскошь и удовольствія собранныя имъ богатства, онъ копитъ ихъ у себя, дабы со временемъ онѣ служили вѣрною наградою мужества. Но если онъ посылалъ часть необъятныхъ своихъ богатствъ въ Италію, это было для уплаты огромныхъ своихъ долговъ; для ссуды сенаторамъ подъ благовиднымъ предлогомъ; чтобы одарить богатыми подарками эдиловъ, преторовъ, консуловъ и женъ ихъ и тѣхъ изъ отпущенниковъ и рабовъ, которые могли имѣть на нихъ вліяніе. Все это клонилось къ тому, чтобы господствовать надъ сенатомъ и народными собраніями; чтобы все опутать соблазномъ въ Римѣ, котораго онъ долженъ былъ покорить златомъ Галловъ, точно такъ, какъ покорилъ Галлію оружіемъ Римлянъ. Сверхъ того, дабы толпа всегда помнила его, Цезарь строилъ форумъ, окруженный мраморными портиками, и увеличивалъ его публичною виллою, которой одна складка стоила 100 милліоновъ сестерцій, и Цицеронъ, управлявшій работами, съ энтузіазмомъ

говорилъ: «мы производимъ знаменитыя вещи»! Не въ одномъ Римѣ воздвигались эти великолѣпныя зданія на счетъ Цезаря, онъ украшалъ ими такъ же города Италіи, Испаніи, Галліи, Греціи и средней Азіи. Въ промежуткахъ его походовъ, толпа льстецовъ всѣхъ сословій стекалась въ Луккѣ или Пизѣ, куда пріѣзжалъ каждый годъ Цезарь, дабы вблизи наблюдать за всѣмъ, что дѣлается въ Римѣ. Тамъ-то скупалъ онъ Римскія совѣсти соблазнительною щедростію. Консулы, народные трибуны, эдилы, преторы — всѣ стекались на этотъ базаръ, гдѣ предсѣдательствовалъ Цезарь, и присутствовали: Помпей, Крассъ, Аппій правитель Сардиніи, Непотъ проконсулъ Испаніи, такъ что у входа жилища правителя Галліи толпились до ста двадцати ликторовъ и болѣе двухъ сотъ сенаторовъ. Тамъ былъ купленъ неутралитетъ консула Павла за девять милліоновъ нашими деньгами, и за двѣнадцать потворство трибуну Куріону. «Обвиненные, люди потерянные въ долгахъ, развратное юношество, находили лишь у него вѣрное убѣжище, говоритъ одинъ изъ его историковъ, и дабы склонить возмутить республику, онъ публично говорилъ тѣмъ самымъ, которыхъ долги не могъ уплатить, что имъ не остается другаго средства, кромѣ гражданской войны.» Въ этихъ-то встрѣчахъ въ Луккѣ, Цезарь совершилъ тонкое условіе съ Помпеемъ и Крассомъ, по которому послѣдніе долженствовали требовать консульства, а Цезарь, чтобы поддержать ихъ, обязывался прислать войско; послѣ же избранія они тотчасъ должны были продлить его назначеніе на пять лѣтъ въ качествѣ проконсула. Эти распоряженія возмутили все, что было въ Римѣ благоразумнаго. Лишь одинъ сенаторъ, по наущенію Катона, возвратившагося изъ Кипра, куда онъ отправленъ былъ насильно Клавдіемъ, осмѣлился домогаться консульства, соперничествуя съ Крассомъ и Помпеемъ. Однако онъ принужденъ былъ бѣжать, преслѣдуемый камнями и ругательствами. Одинъ изъ рабовъ его былъ убитъ, а Катонъ, защищая его, раненъ въ правую руку. Тріумвиры

получили все, чего желали, и два легіона, подъ предлогомъ войны въ Галліи и безъ вѣдома даже сената, были отряжены Помпеемъ къ Цезарю. «Войска, оружіе, кони, теперь дары дружбы между частными людьми,» воскликнулъ Катонъ.

Но тріумвиратъ скоро долженствовалъ рушиться: Помпей первый сдѣлалъ нарушеніе, возвративъ изъ изгнанія Цицерона, который платилъ за то лишь особымъ сопротивленіемъ Цезарю. Вскорѣ потомъ умерла Юлія, жена Помпея. Для Цезаря это было новымъ предлогомъ щедротъ къ Римскому народу: онъ былъ подчуемъ обширною трапезою отъ имени и на счетъ Цезаря. Помпей хотѣлъ похоронить ее въ Аббѣ, своемъ имѣніи; но народъ, употребивъ насиліе, унесъ тѣло на Марсово поле, «и этими почестями, говоритъ Плутархъ, свидѣтельствовалъ отсутствовавшему Цезарю свою любовь гораздо болѣе, чѣмъ Помпею, находившемуся тогда въ Римѣ.» Эта кончина породила во всѣхъ неопредѣленныя опасенія; она разрывала родственный союзъ, который дотолѣ удерживалъ честолюбіе двухъ соперниковъ; всѣ были взволнованы и говорили о скоромъ и страшномъ разрывѣ. Въ слѣдующемъ году Крассъ былъ разбитъ и умерщвленъ Парфянами, «и униженіе имени Римскаго было еще не самымъ худшимъ слѣдствіемъ этого пораженія,» говоритъ Боссюэтъ, «могущество Красса уравновѣшивало власть Помпея и Цезаря; онъ держалъ ихъ въ согласіи противъ ихъ воли; смертью его— оплотъ удерживавшій ихъ, былъ разрушенъ.»

Хотя Цезарь издавна старался вредить кредиту Помпея, но какъ этотъ, бывъ не менѣе честолюбивъ, не умѣлъ идти къ своей цѣли столь прямо какъ тотъ, и не видалъ, въ чемъ страшиться его, то Цезарь употреблялъ всѣ способы, дабы поддерживать это пренебреженіе. Пребывая въ этомъ горделивомъ спокойствіи, Помпей тревожился только военною славой завоевателя Галліи, и расказы объ его подвигахъ, чрезвычайно уязвляли тщеславіе этого человѣка,

котораго легкія удачи были приняты за побѣды, а счастіе за генiй. «Слава Цезаря, говорили Римляне, затемняетъ устарѣвшіе тріумфы Помпея, который утопая въ Римѣ въ удовольствіяхъ уже не иначе ведетъ войну, какъ черезъ своихъ полководцевъ, и не видитъ другихъ битвъ, какъ борьбы гладіаторовъ и слоновъ; и потому между всѣми военными мужами нашими, Марій есть одинъ, котораго имя достойно быть произносимо вмѣстѣ съ именемъ Цезаря. Даже заслуга Марія заключалась въ отвращеніи Галльской войны. Цезарь же перенесъ ее въ сердце Галліи.»

Помпей, видя наконецъ, что Римляне, преданные Цезарю, не распредѣляютъ должностей по желаніямъ его, сталъ пытаться укрѣпить ослабѣвающую свою власть. Съ этимъ намѣреніемъ, онъ потворствовалъ всѣмъ безпорядкамъ и безначалію; каждый выборъ былъ поприщемъ кровавыхъ бореній, и ознаменовывался убійствомъ многихъ кандидатовъ: Милонъ, другъ Помпея, дерзнулъ убить Клавдія, клеврета Цезарева, и въ этомъ случаѣ Римъ былъ преданъ грабежу. Въ этихъ смутахъ заговорили о необходимости имѣть диктатора; вспомнили о Помпеѣ, и предложеніе было сдѣлано формальнымъ образомъ. Катонъ склонилъ отвергнуть его. Помпей гласно не одобрялъ такихъ намѣреній, но подъ рукой дѣлалъ возможныя условія поддержать ихъ; и анархія увеличивалась съ каждымъ днемъ. Снова предложили диктаторство; но наконецъ, дабы не ввѣрять болѣе Помпею, власти ограниченной законами, рѣшили назначить одного его въ консулы. Первымъ дѣйствіемъ Помпеева управленія было привесть въ силу и строжайше примѣнить къ дѣлу существующіе законы противъ подкуповъ, и издать новое постановленіе, обязывавшее дать отчетъ въ своихъ должностяхъ всѣхъ тѣхъ, которые были облечены властью со времени перваго его консульства, періода, заключавшаго въ себѣ двадцать лѣтъ и консульство Цезаря. Этотъ законъ, отъ котораго онъ самъ былъ

избавляемъ своимъ саномъ, казалось, былъ направленъ противъ Цезаря. Приверженцы Цезаря стекались къ нему толпой, склоняя принять свои мѣры противъ Помпея. Онъ отвергнулъ ихъ совѣты. Вскорѣ послѣ этого, Цицеронъ, съ цѣлью увеличить народность и силы Помпея, убѣдилъ поручить ему продовольствіе Рима, угрожаемаго голодомъ, — должность, вслѣдствіе которой декретъ сената предоставилъ его власти всѣ порты и берега Средиземнаго моря на пять лѣтъ; кромѣ того продлили управленіе Испаніею и Африкою, состоявшихъ подъ смотрѣніемъ его намѣстниковъ. Цезарь не противился всѣмъ этимъ милостямъ. Притомъ Помпей, получая ихъ отъ сената, терялъ кредитъ въ народѣ, и Цезарь, домогавшійся этого, съ удовольствіемъ видѣлъ, что приверженность большинства предоставлена ему одному вполнѣ. Однако эти декреты понудили его просить консульства или утвержденія на большій срокъ въ прежнихъ должностяхъ, дабы имѣть возможность продолжать спокойно кругъ своихъ успѣховъ въ Галліи. Онъ также желалъ поддерживать безпечность Помпея и старался удостовѣрить, что не намѣренъ оспоривать у него никакихъ почестей. И потому Помпей сначала не противился его требованіямъ; но какъ отъявленные враги Цезаря вознамѣрились возстать противъ нихъ, вся партія проконсула взволновалась. Помпей, познавъ тогда силу своего соперника, тотчасъ сталъ дѣйствовать явно, то самъ собою, то черезъ друзей своихъ, выдумалъ даже подложныя письма Цезаря, дабы успѣть назначить ему намѣстника; но, привыкнувъ къ полумѣрамъ, онъ объявилъ, что признаетъ справедливымъ допустить его, хотя отсутствующаго, домогаться консульства.

Такимъ образомъ, когда враги Цезаря обличали намѣренія свои, онъ таилъ свои собственныя и выказывалъ чрезвычайную кротость, будучи убѣжденъ, что найдетъ предлогъ къ войнѣ, не навлекая на себя вину зачинщика. Въ это время его не обличало ничто, кромѣ заносчивости

одного изъ его приверженцевъ, посланнаго имъ, который, узнавъ передъ дверями сената, что Цезарю отказали желаемое имъ званіе, сказалъ, ударивъ по рукояти меча: «это пріобрѣтетъ его ему,» слово, ложно приписанное самому Цезарю.

Помпей потребовалъ возвращенія двухъ легіоновъ, посланныхъ имъ Цезарю, подъ предлогомъ войны съ Парѳами. Но этотъ понялъ дѣйствительную причину требованія, и возвратилъ ихъ, одаривъ щедро: каждый солдатъ получилъ по 200 ливровъ. Помпей возвратился къ прежнему пренебреженію могущества своего противника. Аппій, приведшій эти легіоны изъ Галліи, нашелъ его довѣрчивѣе чѣмъ когда либо. Онъ сталъ унижать доблести проконсула. «Надо, чтобы Помпей вовсе не зналъ своихъ силъ,» говорилъ онъ, «желая защищаться противъ Цезаря съ большимъ числомъ войскъ. Онъ побѣдитъ даже собственными его легіонами, какъ только они покажутся; такъ воины ненавидятъ Цезаря и такъ любятъ Помпея.» Предусмотрительность приверженцевъ этого послѣдняго не могла ничего сдѣлать противъ такихъ рѣчей, и онъ упорствовалъ въ своей довѣрчивости, увѣренный, какъ говорилъ онъ, «что ему стоитъ ударить ногой о землю, дабы вызвать изъ нея цѣлые легіоны«.

Однако Цезарь приближался къ Италіи, не переставалъ посылать воиновъ въ Римъ присутствовать при избраніяхъ, гдѣ расточалъ золото и обѣщанія, и дабы дать своимъ требованіямъ видъ законности, предлагалъ послѣдовать примѣру Помпея, если онъ распуститъ свои войска, «потому что отнять войско у него и оставить Помпею, значило, обвиняя одного въ торжествѣ, дать другому средства достигнуть его.» Вскорѣ получили отъ Цезаря другое предложеніе, еще болѣе умѣренное. Онъ обѣщалъ возвратить восемь легіоновъ и отказаться отъ управленія Галліею Транзальпійской, но съ тѣмъ, чтобы ему оставили до пріобрѣтенія втораго консульства, начальство надъ Цизальпійской, съ двумя легіонами,

или даже Иллирійскую съ однимъ только легіономъ. Куріонъ, дѣлавшій всѣ эти предложенія народу отъ имени Цезаря, былъ встрѣченъ рукоплесканіями, и когда вышелъ изъ собранія, то на него бросали цвѣточные вѣнки. Но въ Сенатѣ, Сципіонъ, тесть Помпея, склонилъ издать повелѣніе, которымъ Цезарь былъ замѣщенъ въ Галліи Домиціемъ, и объявленъ государственнымъ преступникомъ, если по истеченіи положеннаго срока не положитъ оружія. Въ это время онъ былъ въ Равеннѣ съ 5,000 пѣхоты и 300 кавалеріи. Трое трибуновъ его партіи протестовали противъ декрета. Изгнанные силою изъ Сената, они ушли ночью, переодѣтые рабами, въ лагерь Цезаря. Онъ представилъ ихъ въ этомъ видѣ своимъ воинамъ, въ отчаяніи билъ себя въ грудь, изорвалъ свой плащъ, и пролилъ, говорятъ, слезы. Вполнѣ полагаясь на свой легіонъ, онъ рѣшился начать уже объявленную ему войну, подъ благовиднымъ предлогомъ защиты законовъ, нарушенныхъ въ лицѣ трибуновъ.

Все зависѣло отъ быстроты его движенія. Онъ двинулся къ Рубикону, рѣкѣ раздѣлявшей Галлію Цизальпійскую отъ остальной части Италіи, и казалось, колебался презрѣть проклятія, наложенныя на тѣхъ военачальниковъ, которые переступятъ эту рѣку вооруженною силой. «Жребій брошенъ», воскликнулъ онъ наконецъ и приказалъ переправу. Немедленно онъ завладѣлъ Анконой, Римини и Пезору. Римъ былъ пораженъ оцѣпененіемъ. Сенатъ собрался среди тревоги. Помпей, обладавшій общественною казною и гораздо большими средствами, чѣмъ Цезарь, оставилъ Римъ, объявилъ преступниками всѣхъ тѣхъ, кои не послѣдуютъ за нимъ; между тѣмъ Цезарь объявилъ въ свою очередь, что считаетъ своими друзьями всѣхъ, которые не пойдутъ противъ него. Вскорѣ Помпей отступилъ къ Бриндѣ. Консулы съ частію войска сѣли на суда, переправились черезъ Адріатику и вышли на берегъ въ Эпирѣ, въ Диррахіумѣ. Цезарь обложилъ Бринду, построилъ плотину, чтобы запереть портъ; но прежде чѣмъ она была кончена, Помпей

сѣлъ на корабль ночью и поплылъ къ Диррахіуму, оставляя всю Италію во власть своего соперника. Оттуда онъ писалъ во всѣ провинціи, къ царямъ, правителямъ, городамъ, испрашивая вспомоществованія людьми и деньгами, что было исполнено безъ замедленія. Цезарь хотѣлъ преслѣдовать Помпея, но не имѣлъ судовъ. Онъ отправилъ своихъ военачальниковъ овладѣть Сардиніею и Сициліею, а самъ двинулся къ Риму. Малое число оставшихся сенаторовъ соединились, чтобы принять его.» Я иду, говорилъ онъ имъ, дать вамъ отчетъ въ моемъ поведеніи. Послѣ десятилѣтняго отсутствія, какъ сладко находиться вновь межъ друзьями!» Онъ удвоилъ жалованье своихъ войскъ и терпѣлъ недостатокъ въ деньгахъ, и потому, только что въѣхавъ въ Римъ, отправился въ Капитолій, вошелъ въ храмъ Сатурна и силою похитилъ священныя сокровища. Вскорѣ война распространилась по всѣмъ концамъ республики. Галлія, Италія, Сардинія и Сицилія держали сторону Цезаря, а Испанія, Африка, Египетъ, Сирія, Средняя Азія и Греція сторону Помпея. Но Цезарь господствовалъ въ Римѣ. Не имѣя средствъ отправиться въ Грецію онъ пошелъ въ Испанію, оставя Антонію начальство надъ Италіею, и говорилъ уѣзжая: «Я иду сражаться съ войскомъ, не имѣющимъ полководца, чтобы потомъ сражаться съ полководцемъ, не имѣющимъ арміи.» Онъ побѣдилъ Помпеевыхъ военачальниковъ Петрейя, Афранія, Варрона, и на возвратномъ пути покорилъ городъ Марсель, объявившій себя противъ него. По возвращеніи въ Римъ его возвели въ достоинство диктатора. Впродолженіе первыхъ одиннадцати дней этой должности, онъ разсыпалъ награды, снабдилъ городъ съѣстными припасами, и издалъ указы въ пользу должниковъ, изгнанниковъ и ихъ дѣтей, что умножило его партію. Вскорѣ онъ былъ провозглашенъ, или, по нѣкоторымъ историкамъ, назвался самъ консуломъ, и оставилъ Римъ. Въ это время Помпей находился въ Греціи, въ главѣ многочисленнаго войска. Цезарь отправился сра-

жаться съ нимъ. По прибытіи туда, онъ узналъ что флотъ, везшій къ нему провизію, былъ разсѣянъ флотомъ Помпея. Онъ рѣшился идти на встрѣчу Антонія, который везъ къ нему новые легіоны и хотѣлъ ѣхать, не взирая на бурю, которая хотя пощадила Цезаря и его счастіе, однакожъ заставила его воротиться на берегъ.

Наконецъ Антоній, съ поджидаемымъ подкрѣпленіемъ явился. Но вскорѣ въ лагерѣ Цезаря сдѣлался голодъ, тогда какъ въ Помпеевомъ царствовало изобиліе; по этому послѣдній хотѣлъ длить войну, надѣясь, что войско врага его ни замедлитъ отдаться ему само собой. Цезарь аттаковалъ его подъ стѣнами Дирхаріума, былъ побѣжденъ и въ порывѣ отчаянія хотѣлъ заколоться, но одумавшись отступилъ ночью, и отправился къ Ѳессаліи. Помпей слѣдовалъ за нимъ, оставя морской берегъ, гдѣ флотъ представлялъ ему столько выгодъ, и сразился съ Цезаремъ противъ воли своей на поляхъ Фарсальскихъ. Онъ безразсудно увлекся лестью своихъ друзей, и уступилъ насмѣшкамъ завистниковъ, совѣтамъ сенаторовъ и царей, наполнявшихъ его лагерь. Ихъ увѣренность была такова, что многіе изъ нихъ вѣнчали свои шатры лаврами, предсказывая вѣрную побѣду; рабы ихъ готовили роскошныя пиршества; накрывали столы, которые должны были достаться голоднымъ войскамъ Цезаря; даже спорили о первосвященнической должности, которая, съ предполагаемою смертью Цезаря, должна была остаться упраздненною. А онъ, ободривъ рѣчью своихъ воиновъ, принеся огромное число жертвоприношеній, и давъ обѣтъ, что если возвратится въ Римъ побѣдителемъ, выстроитъ храмъ въ честь Венеры, по обыкновенію своему заснулъ глубокимъ сномъ. Вотъ расказъ объ этомъ одного изъ знаменитѣйшихъ историковъ.

«Войска республики гордились дѣломъ, которое защищали, и успѣхами, одержанными ими при Дирраxіумѣ; войска же диктатора были полны вѣрою въ счастіе своего предводителя и въ свое собственное превос-

ходство. То были старые, всегда побѣдоносные легіоны. Помпей, убѣжденный въ превосходствѣ войскъ Цезаря, хотѣлъ избѣгать битвы, но не могъ противиться нетерпѣнію сенаторовъ, торопившихся возвратиться въ стѣны Рима. Лабіенъ, бывшій намѣстникъ Цезаря, съ жаромъ желалъ начать дѣло, говоря, что старыхъ воиновъ, побѣдителей Галловъ, уже не существуетъ, и что войско Цезаря состоитъ изъ однихъ новобранцевъ. У Помпея было сто девять когортъ, что составляло сорокъ пять тысячь человѣкъ, подъ оружіемъ. Цезарь имѣлъ только тридцать тысячь; союзныхъ же войскъ съ обѣихъ сторонъ было множество.» Историки не согласуются объ общемъ числѣ сражавшихся при Фарсалѣ; нѣкоторые простираютъ его отъ трехъ до четырехъ сотъ тысячъ человѣкъ. У Цезаря десятый, девятый и восьмой легіоны составляли правый флангъ подъ начальствомъ Силлы. Въ центрѣ онъ поставилъ восемьдесятъ когортъ; а на защиту своего лагеря только двѣ. Онъ взялъ по одной когортѣ изъ легіоновъ, составлявшихъ его третью линію, дабы составить особый корпусъ къ отраженію конницы своего противника, славившейся превосходною. Между обоими войсками было необходимое пространство для битвы. Помпей приказалъ принять аттаку на мѣстѣ, а не устремляясь навстрѣчу. По данному сигналу войско Цезаря двинулось впередъ бѣглымъ шагомъ; но видя, что непріятель остается недвижимъ, старые воины остановились сами собой, дабы перевести духъ; но потомъ тронулись и кинувъ свои дротики, съ короткими мечами въ рукахъ бросились на непріятеля. Конница Помпея, находившаяся на лѣвомъ флангѣ, поддерживаемая стрѣльцами, опрокинула правый флангъ Цезаря; но резервъ изъ семи когортъ двинулся къ ней на встрѣчу, и ударилъ съ такою быстротою, что обратилъ ее въ бѣгство. Съ этой минуты участь битвы была рѣшена.

Цезарь потерялъ двѣсти человѣкъ, изъ которыхъ половина была начальниковъ. Помпей же пятнадцать тысячъ

съ убитыми и ранеными. Онъ не могъ даже защитить своего лагеря, который былъ захваченъ побѣдителемъ въ тотъ же день. Остатки разбитаго войска укрылись на одно возвышеніе, гдѣ Цезарь окружилъ ихъ. На другой день они положили оружіе въ числѣ двадцати четырехъ тысячъ: трофеями побѣды были девять орловъ и восемьдесятъ знаменъ. Помпей поспѣшно отступилъ, быстро преслѣдуемый. Пріѣхавъ въ Пелузу, въ Египетъ, онъ ввѣрился юному Птоломею, который находился въ войнѣ съ своей сестрою Клеопатрой. Онъ вышелъ на берегъ почти одинъ и былъ зарѣзанъ по повелѣнію Птоломея. Цезарь прибылъ въ Египетъ нѣсколькими недѣлями позже, и вступилъ въ Александрію съ двумя легіонами и нѣсколькими отрядами конницы.

Онъ остановился въ новой гавани съ десятью галерами, занялъ царскій дворецъ, который былъ расположенъ противъ перешейка, раздѣляющаго двѣ гавани близъ цирка и театра, составлявшаго цитадель. Александрійцы возроптали, что онъ являлся, предшествуемый ликторами,— знакъ судебной власти; неудовольствіе кончилось битвой и многіе Римляне были убиты. Царь Птоломей, будучи малолѣтенъ, находился подъ управленіемъ евнуха Ѳотика. Онъ велъ войну съ своей сестрой Клеопатрой, и какъ народу Римскому было поручено исполненіе завѣщанія покойнаго царя, диктаторъ приказалъ обѣимъ партіямъ явиться къ его суду и прервать враждебныя дѣйствія. Евнухъ Ѳотикъ приказалъ тогда войскамъ царя, бывшимъ въ Пелузѣ, въ числѣ двадцати тысячъ, придти къ Александріи. Ими начальствовалъ Ахилласъ. Большею частію они состояли изъ Римлянъ, служившихъ въ войскѣ Габинія.

Лишь только Цезарь узналъ, что они приближаются къ Александріи, то тотчасъ захватилъ царя и правителя, и употребилъ всѣ мѣры къ своей безопасности. Ахилласъ занялъ весь городъ, исключая тѣхъ мѣстъ, гдѣ укрѣпились Римляне, которые вскорѣ увидѣли себя совер-

шенно окруженными съ твердой земли, имѣя сообщеніе только со стороны моря. Александрійцы обратились къ старой гавани, дабы овладѣть находившимися тамъ семидесятью двумя галерами; пятьдесятъ изъ нихъ возвратились изъ арміи Помпея, къ которому на помощь были посланы; а двадцать двѣ обыкновенно стояли при Александріи. Если бы враги Цезаря успѣли захватить ихъ, то его дѣло было бы проиграно; но послѣ довольно упорной битвы онъ сжегъ ихъ и остался владыкою моря. За тѣмъ онъ овладѣлъ Фаросомъ, лежавшимъ при оконечности новой гавани, прибрежьемъ, и обратилъ вниманіе на твердую землю. Войско его нуждалось въ продовольствіи; для этого онъ захватилъ всѣ дома, отдѣлявшіе его отъ среднихъ воротъ, и открылъ свободное сообщеніе съ Мареотическимъ озеромъ, откуда добывалъ съѣстные припасы.

Въ тоже время онъ приказалъ умертвить евнуха Өотика. Нѣсколько недѣль спустя, младшая изъ сестеръ царя, Арсиноя, бѣжала изъ дворца, достигла лагеря Ахилласа, умертвила его, и ввѣрила начальство евнуху Ганимеду. Между тѣмъ Цезарь послалъ въ малую Азію Митридата, своего приверженца, дабы онъ соединилъ тамъ его войска и принявъ надъ ними начальство, перешелъ бы Суэцскую пустыню и соединился съ нимъ сухимъ путемъ въ Александріи. Съ обѣихъ враждующихъ сторонъ работы укрѣпленій продолжались дѣятельно. Египтяне закрыли всѣ выходы толстыми зубчатыми стѣнами и поставили большое число десятиэтажныхъ башенъ. Какъ каналы проводившіе воду Нила въ Александріи, были во власти Ганимеда, онъ закрылъ всѣ тѣ, которые доставляли воду въ части города, занятые Римлянами. Въ тоже время онъ поднялъ машинами воду моря, дабы наполнить ею водоемы Римскаго квартала. Въ нѣсколько дней, вода въ нихъ сдѣлалась столь солона, что не годилась для употребленія. Римляне были встревожены; но начали добывать воду изъ

фонтановъ близь фароса, и вырыли на берегу моря множество колодцевъ, которые доставили имъ прѣсную воду.

Въ то время тридцать седьмой легiонъ съ большимъ числомъ судовъ, нагруженныхъ съѣстными припасами, оружiемъ и машинами, прибывъ изъ Родоса, остановился на западъ отъ Александрiи. Встрѣчный вѣтеръ, дующiй здѣсь въ это время года, препятствовалъ ему достигнуть Александрiйской гавани; флотъ подвергался опасности. Цезарь вышелъ съ своими судами для его спасенiя, что окончилось морскимъ сраженiемъ, въ которомъ флотъ Египтянъ потерялъ одну галеру и былъ принужденъ бѣжать въ старую гавань. Цезарь съ торжествомъ провелъ передъ нимъ свои суда и возвратился въ новой портъ.

«Ганимедъ, видя недостаточность своихъ средствъ, на которыя такъ много надѣялся, возвратился снова къ предположенiю увеличить свой флотъ. Онъ началъ съ большою дѣятельностью исправлять и оканчивать начатыя галеры, находившiяся въ старой гавани; онъ приказалъ разобрать портики публичныхъ строенiй, дабы достать оттуда дерева, вывелъ изъ семи устьевъ Нила всѣ суда, находившiяся тамъ на стоянкѣ для ихъ защиты; по прошествiи нѣсколькихъ дней у него было двадцать двѣ четырехъ-ярусныхъ галеры, пять пяти-ярусныхъ, и большое число небольшихъ судовъ различной величины, управляемыхъ хорошими матросами. У Цезаря было тридцать четыре галеры; но только пять пяти-ярусныхъ, десять четырехъ-ярусныхъ; остальные всѣ были весьма незначительны. Однакожъ онъ вышелъ изъ новой гавани, обогнулъ фаросъ, и сталъ въ боевой порядокъ противъ стараго порта. При этомъ видѣ, флотъ Александрiйцевъ снялся съ якоря. Враждебныя войска были раздѣлены рядомъ скалъ, закрывающихъ старую гавань, и который на пространствѣ шести тысячъ саженъ имѣетъ только три прохода. Суда, которыя рѣшились проходить въ этихъ мѣстахъ, подвергались величайшей опасности и представили бы превосходный случай

непріятелю для нападенія. Луфраноръ, повелѣвавшій правымъ флангомъ Цезарева флота, испросилъ у него позволенія войти въ старую гавань; онъ направился въ средній проѣздъ съ четырьмя галерами; завязалась свирѣпая схватка. Александрійцы были разбиты; потеряли двѣ галеры, а остатокъ флота спасся вдоль берега, подъ прикрытіемъ стрѣлковъ, размѣщенныхъ на кровляхъ домовъ.

«Римляне занимали башню Фароса, но не весь островъ, которымъ овладѣли только послѣ упорнаго сраженія, разграбили лежавшій на немъ городокъ и захватили шестьсотъ плѣнныхъ; но во власти Александрійцевъ остался замокъ, прикрывавшій сообщенія острова съ городомъ. Цезарь желалъ овладѣть этимъ важнымъ пунктомъ, но не успѣлъ въ своемъ предпріятіи: послѣ многихъ попытокъ, въ которыхъ потерялъ значительное число людей, онъ былъ опрокинутъ и только вплавь достигъ своего лагеря, многія суда были затоплены огромнымъ числомъ бросившихся на нихъ бѣглецовъ. Однакоже, какъ ни была чувствительна эта потеря, она не имѣла для него гибельныхъ послѣдствій.

«Царь Птоломей, хотя еще весьма молодой, съумѣлъ увѣрить, что желаетъ употребить свою власть для утишенія возстанія, и что такимъ образомъ прекратитъ войну. Цезарь возвратилъ ему свободу; но лишь только этотъ ребенокъ явился въ своемъ войскѣ, какъ устремилъ все свое вліяніе для возбужденія народа, и обнаружилъ неутомимую ненависть къ Римлянамъ. — Александрійцы не смотря на полученный ими ударъ, исправили вновь и увеличили флотъ. Зная, что Цезарь получалъ припасы чрезъ море, со стороны Азіи, они отправились къ Каконъ, въ Абукирскую гавань, дабы ихъ перехватывать. Начальникъ Римскаго флота Нерокъ явился туда и имѣлъ жестокую встрѣчу съ Египетскимъ флотомъ, въ которой мужественный Евфраморъ погибъ съ своею галерою.

«Уже прошло восемь мѣсяцовъ, какъ Цезарь велъ эту несчастную войну, и ничто не предвѣщало ему счастливаго окончанія, когда наконецъ Митридатъ прибылъ къ Пелузѣ съ войсками, собранными въ Азіи. Онъ взялъ приступомъ это мѣсто, и отправился къ Мимфилу, куда прибылъ на седьмой день. Оттуда онъ спустился по лѣвому берегу Нила къ Александріи на помощь Цезаря. Получивъ о томъ извѣстіе, Птоломей съ своею арміею сѣлъ на суда, и поднявшись по Нилу, соединился съ отрядомъ, противупоставленнымъ Митридату. Цезарь, съ своей стороны, переѣхалъ моремъ къ Арабской башнѣ, а оттуда, обогнувъ озеро Наркотесъ, направился прямо къ войску Митридата. Они соединились безпрепятственно. Войска ихъ были расположены вдоль канала, почти на высотѣ Алькама. Птоломей неоднократно тревожилъ Митридата, но былъ каждый разъ опрокидываемъ. Цезарь въ свою очередь напалъ на Птоломея и разбилъ его. Этотъ несчастный царь погибъ въ бѣгствѣ. Цезарь, не останавливаясь, пошелъ на Александрію, куда прибылъ въ нѣсколько дней. Этотъ обширный городъ покорился; жители вышли на встрѣчу къ своему побѣдителю, въ одеждѣ просителей, неся съ собою все что имѣли самаго драгоцѣннаго, дабы утишить его справедливый гнѣвъ; диктаторъ успокоилъ ихъ; вступилъ въ свою часть города, сквозь укрѣпленія непріятелей, посреди кликовъ своихъ войскъ, встрѣчавшихъ его какъ освободителя; объявилъ царицею Египта прекрасную Клеопатру, изгналъ младшую ея сестру Арсиною, и, оставивъ въ Египтѣ войско для обезпеченія своего новаго пріобрѣтенія, отправился съ шестымъ легіономъ, составленнымъ изъ ветерановъ, и прибылъ сухимъ путемъ въ Сирію.

«Между тѣмъ, Фарнакъ, управлявшій Босфоромъ, видя Римъ жертвою междоусобной войны, пожелалъ присоединить къ своимъ владѣніямъ страны, принадлежавшія его отцу, знаменитому Митридату. Онъ овладѣлъ Колхидой, Понтійскимъ царствомъ, и, наконецъ, перенесъ

свое оружіе въ малую Арменію и въ Каппадокію. Цари Арменіи и Каппадокіи обратились съ просьбою о помощи къ Домицію, начальствовавшему въ Азіи. Въ его распоряженіи было только три легіона; будучи же принужденъ отослать два изъ нихъ къ Цезарю подъ Александрію, онъ имѣлъ только одинъ. Къ этому легіону онъ присоединилъ еще другой, вновь набранный наскоро въ Понтійскихъ владѣніяхъ, и два легіона, составленные царемъ Арменіи по образцу Римскихъ. Эти войска соединились близъ Комана, города Каппадокіи. Отъ Комана въ Арменію дорога идетъ черезъ цѣпь весьма лѣсистыхъ горъ. Домицій, выступивъ туда въ походъ, остановился лагеремъ по близости Микополиса. На другой день онъ приблизился къ стѣнамъ города и встрѣтилъ подъ ними Фарнака, расположившаго свое войско въ одну линію, съ тремя резервами, за флангами и центромъ. Домицій, хотя въ присутствіи непріятеля, продолжалъ укрѣплять свой лагерь, и, окончивъ работы, спокойно расположился въ немъ. Фарнакъ укрѣпилъ также свои фланги, желая продлить войну и надѣясь, что затруднительное положеніе Цезаря въ Египтѣ принудитъ Домиція уменьшить свои силы. Нѣсколько дней спустя, Домицій выступилъ противъ него; но два легіона его вовсе не вступали въ битву; третій дрался весьма слабо; четвертый одинъ поддерживалъ сраженіе, и, будучи окруженъ, долженъ былъ бѣжать. Фарнакъ, одержавъ совершенную побѣду, остался властителемъ Понта, малой Арменіи и Каппадокіи. Домицій поспѣшно отступилъ въ Азію. Фарнакъ, подражая примѣру отца, приказалъ предать смерти всѣхъ Римлянъ въ Каппадокіи и Понтѣ, и позволилъ себѣ надъ ними неслыханныя жестокости. Такимъ образомъ онъ возстановилъ владычество своего дома, и считалъ диктатора погибшимъ; но это торжество его продлилось только нѣсколько мѣсяцевъ.

«По окончаніи Александрійской войны, Цезарь обратился, какъ уже было говорено, въ Сирію. Присутствіе его

было нужно въ Римѣ, но онъ почелъ еще болѣе нужнымъ уничтожить возрождающееся могущество Митридатова потомка. Онъ прибылъ къ Коману съ четырьмя легіонами. Фарнакъ употребилъ всѣ мѣры, дабы успокоить его различнаго рода предложеніями, но стоялъ въ готовности съ своимъ войскомъ подъ укрѣпленіями Циклы, мѣста, знаменитаго побѣдою Митридата, его отца, одержанною имъ надъ Тріаріемъ. Цезарь расположился лагеремъ въ пяти миляхъ отъ него, и по прошествіи нѣсколькихъ дней, снявшись ночью, приблизился къ нему на разстояніе одной мили. Фарнакъ, съ разсвѣтомъ утра увидѣлъ съ изумленіемъ Римское войско, укрѣплявшееся столь близко отъ него. Онъ поставилъ свое войско въ боевой порядокъ, спустился съ нимъ въ лощину, поднялся къ непріятельскому лагерю и напалъ на Цезаря, который презирая шествіе врага оставилъ войска свои, разсѣянными по мастерскимъ; они едва имѣли время взять оружіе и стать въ порядокъ. Шестый легіонъ, хотя непревышавшій числомъ тысячи двухъ сотъ человѣкъ, но составленный весь изъ ветерановъ, сломилъ лѣвое крыло непріятеля, обрушился на центръ, отбросилъ непріятельское войско въ лощину и преслѣдовалъ его до лагеря, который былъ взятъ и сдѣлался добычею побѣдителя: имущество, казна, все было взято. Фарнакъ едва успѣлъ спастись. Нѣсколько мѣсяцовъ спустя онъ погибъ въ сраженіи противъ одного изъ своихъ вассаловъ. Овладѣніе малой Арменіей, Каппадокіей, Понтомъ, Босфоромъ и Колхидой было слѣдствіемъ этой побѣды. Послѣ этой-то побѣды онъ воскликнулъ: «счастливецъ Помпей, такъ вотъ тѣ враги, которыхъ пораженіе доставило тебѣ имя Великаго!» Въ Римъ онъ писалъ: «*Veni, vidi, vici*...»

«Во время этихъ войнъ Цезаря въ Египтѣ и Азіи, Октавій, послѣ Фарсальской битвы, отправился въ Иллирію съ частью Помпеева флота. Здѣсь находился Корнифицій съ двумя легіонами, державшимися стороны Цезаря.

Узнавъ впослѣдствіи, что непріятели, оставшіеся отъ Фарсальскаго пораженія, собирались въ этой провинціи, онъ послалъ туда Габинія съ двумя легіонами новобранцевъ. Велъ ли Габиній себя неблагоразумно, или его войска, будучи вновь набранныя, не могли выдержать сраженія, только онъ былъ разбитъ и заключенъ въ Саларѣ, гдѣ умеръ отъ болѣзни и горести. Октавій, владѣвшій моремъ, воспользовался этимъ случаемъ и покорилъ партіи Помпея три четверти Иллиріи. Корнифицій съ трудомъ удерживался въ ней. Цезарь, заключенный въ Александріи, не могъ подать ему никакой помощи; но Ватиній, начальствовавшій въ Бриндѣ нѣсколькими тысячами ветерановъ, вышедшихъ изъ госпиталей и готовыхъ поступить въ свои легіоны, посадилъ ихъ на нѣсколько перевозныхъ судовъ и галеръ, встрѣтилъ флотъ Октавія и разбилъ его совершенно. Октавій удалился въ Сицилію. Иллирія покорилась Цезарю.

Каленъ, начальствовавшій войсками его въ Греціи, осадилъ Аѳины, принимавшія сторону Помпея, и послѣ упорной борьбы овладѣлъ ими. Цезарь помиловалъ жителей этого города и сказалъ ихъ представителямъ: «Вѣчно ли вы будете обязаны своимъ спасеніемъ памяти своихъ предковъ?» Мегара выдержала еще болѣе упорную осаду. Когда жители ея увидѣли себя въ рѣшительной крайности, то спустили львовъ, собранныхъ въ этомъ городѣ Кассіемъ, чтобы потомъ перевезти ихъ въ Римъ для публичныхъ игрищъ; но эти свирѣпыя животныя бросились на самихъ жителей и пожрали изъ нихъ многихъ. Граждане Мегары были проданы въ рабство. Каленъ овладѣлъ Пелопонесомъ и, по прибытіи его въ Патрасъ, Катонъ находившійся тамъ съ флотомъ Помпея, покинулъ Грецію.

Изъ Азіи Цезарь поспѣшно возвратился въ Римъ, гдѣ начинавшіяся возмущенія въ войскахъ требовали его присутствія. Пріѣздъ Цезаря успокоилъ волненіе легіоновъ; но малое время спустя, они поднялись еще съ большею

яростію; всѣ начальники, желавшіе ихъ усмирить, были умерщвлены, и они двинулись къ столицѣ, дѣлая угрозы самому Цезарю. Онъ приказалъ запереть ворота города, но когда мятежники пришли на Марсово поле, онъ вышелъ, и, обративъ къ нимъ рѣчь, грозно спросилъ, чего они хотятъ. «Мы покрыты ранами, отвѣчали они ему, уже довольно долго мы бѣгаемъ по свѣту и проливаемъ свою кровь, теперь хотимъ увольненія.» Цезарь отвѣчалъ лаконически: «Даю его вамъ.» Немного потомъ онъ прибавилъ, что чрезъ нѣсколько недѣль онъ уѣзжаетъ, и что, одержавъ побѣды съ новыми воинами, дастъ еще имъ все, обѣщанное прежде. Сказавъ это онъ хотѣлъ удалиться; но начальники легіоновъ умоляли его обратить нѣсколько милостивыхъ словъ къ этимъ старымъ сотоварищамъ, съ которыми онъ пріобрѣлъ столько славы и превозмогъ столько опасностей. — Цезарь сталъ вновь говорить и, противъ обычая своего, называть ихъ воинами или товарищами, сказалъ къ нимъ: «Граждане»... «Мы не граждане, мы воины,» раздалось по всему лагерю. Вся эта трогательная сцена окончилась тѣмъ, что они согласились продолжать службу. Цезарь простилъ ихъ, исключая десятаго легіона; но тотъ воспротивился, и не получивъ никакаго положительнаго приказанія, послѣдовалъ за Цезаремъ въ Африку.

Тамъ находились собранные и приведенные туда Сципіономъ остатки войска, разбитаго при Фарексѣ. — Къ нимъ присоединился царь Юба. Эти соединенныя силы были столь значительны, что враги Цезаря въ Италіи ждали Сципіона въ Римъ. Цезарь пошелъ сражаться съ ними. Сначала побѣжденный ихъ военачальниками, онъ вскорѣ одержалъ общую побѣду подъ стѣнами города Такса. Юба отравился посреди пиршества; Сципіонъ, встрѣченный на морѣ, въ бѣгствѣ своемъ закололъ себя кинжаломъ и утонулъ. При извѣстіи объ этихъ потеряхъ, Катонъ заключившійся въ Утикѣ, не сталъ ожидать Цезаря, который шелъ на него, и умертвилъ себя добровольно.

Возвратясь въ Римъ, Цезарь получилъ почести четырехъ тріумфовъ разомъ и сдѣлалъ изъ этого торжества неслыханное дотолѣ зрѣлище: всѣ большія рѣки, которыя онъ перешелъ побѣдителемъ, были изображены изъ золота, въ видѣ плѣнныхъ; тутъ же торжественно несли всѣ необъятныя сокровища, покоренныя имъ; каждая изъ его побѣдъ была предметомъ особой картины; на одной изъ нихъ было начертано его знаменитое донесеніе: Veni, vidi, vici. Въ нихъ были видны портреты царей и полководцевъ, убитыхъ или разбитыхъ имъ. Ничто не напоминало ни Фарсала, ни Помпея. Послѣ этихъ торжествъ Цезарь роздалъ большія награды всѣмъ своимъ воинамъ и каждому гражданину въ частности; задавалъ пиры народу, котораго угощалъ на двадцати двухъ тысячахъ столахъ, изъ которыхъ каждый былъ устроенъ изъ трехъ кроватей. Зрѣлища слѣдовали одно за другимъ, съ безпримѣрною пышностью и разнообразіемъ: то были битвы слоновъ, гладіаторовъ, конницы, пѣхоты; морскія сраженія, концерты. Вѣрный своему обѣту, онъ воздвигъ въ честь Венеры великолѣпный храмъ, гдѣ подлѣ статуи богини помѣстилъ прекрасный портретъ Клеопатры, которую вызвалъ въ Римъ, и отъ которой имѣлъ сына. Произведенная въ это время по его приказанію перепись всѣхъ гражданъ показала, что народонаселеніе ихъ было уменьшено междоусобной войною болѣе нежели на половину.

Получивъ четвертое консульство, Цезарь отправился въ Испанію, гдѣ сынъ Помпея успѣлъ собрать ужасныя силы. Въ двадцать три дня онъ прибылъ на берега Бетиса, въ то самое время, какъ юный Помпей осаждалъ Улію, единственный городъ во всей Бетикѣ, который еще держался противъ него. Цезарь послалъ помощь городу и обратился къ Кордовѣ. Секстъ Помпей, начальствовавшій здѣсь, потребовалъ помощи отъ брата, который, снявъ осаду Уліи, явился къ нему. Этими дѣлами кончился сорокъ шестый годъ.

Въ началѣ сорокъ седьмаго, Цезарь осадилъ Алегву, сдавшуюся въ первыхъ числахъ ноября. Послѣ различныхъ движеній, молодой Помпей былъ оттѣсненъ къ оконечности полуострова Малаги, близъ Мунда; здѣсь онъ рѣшился принять битву въ весьма выгодномъ положеніи, и твердо ожидалъ противника. Его боевая линія состояла изъ тринадцати легіоновъ. Цезарь аттаковалъ ее съ восемью. Побѣда склонялась на сторону Помпея; Цезарь казался погибшимъ. Въ это время царь Богуда, съ своими Нумидійцами, устремился на лагерь Помпея. Лабіенъ отрядилъ пять когортъ на помощь лагеря. Это отступательное движеніе, въ такую минуту, рѣшило участь побѣды. Ветераны Цезаря думали, что непріятель отступаетъ, и удвоили усилія. Войска Помпея думали, что начинается у нихъ отступленіе, и оробѣли: тридцать тысячъ осталось на мѣстѣ битвы, между которыми Лабіенъ и Варъ, и три тысячи Римскихъ всадниковъ. Орлы тринадцати легіоновъ, большая часть знаменъ, семнадцать высшихъ начальниковъ, были трофеями этого дня, который стоилъ побѣдителю тысячи убитыхъ и пяти сотъ раненыхъ. Цезарь про эту битву говаривалъ, что «повсюду онъ сражался за славу, но что при Мундѣ онъ бился за спасеніе жизни.»

Кней Помпей былъ убитъ нѣсколько недѣль послѣ Мундскаго сраженія. Секстъ, его братъ, начальствовавшій въ Кордовѣ, со дня битвы скитался въ горахъ, и пережилъ гибель своей партіи, которой впослѣдствіи онъ поднялъ знамена.

Слѣдствіемъ Мундской побѣды было окончательное торжество Цезаря: Бетика, единственное мѣсто, не признававшее еще его полновластія, покорилась; враждебная партія Помпея разрушена окончательно; вся Римская вселенная признала законъ побѣдителя: оставался еще одинъ тайный, несокрушимый врагъ: духъ свободы послѣднихъ представителей Римской республики. По возвращеніи Цезаря въ Римъ, его ожидали тріумфы и почести необы-

чайные, за побѣды, одержанныя имъ надъ Римлянами же; это возбудило ропотъ; но ропотъ, оставшійся покуда скрытнымъ. Сенатъ предоставилъ ему власть неограниченную: онъ былъ провозглашенъ консуломъ на десять лѣтъ, и диктаторомъ навсегда. Ему поднесли титулъ *Императора*, *Отца отечества* и право, украсить свою безвласую голову лавровою короною. Каждое колѣно совершило жертвоприношенія, торжествовало игры въ его честь, воздвигало памятники въ его славу, какъ въ священныхъ, такъ и вообще въ публичныхъ мѣстахъ, примѣръ, которому спѣшили слѣдовать всѣ народы, союзные Риму. Положили декретомъ, что каждый годъ будутъ торжествовать дни его побѣдъ, и что всѣ лица, вступая въ должность, должны присягать въ покорности всякому его закону. Дабы почтить день его рожденія, опредѣлили мѣсяцъ *Квинтилисъ* переименовать въ *Юліюсъ*. Его особу объявили священною; предоставили ему право присутствовать на публичныхъ зрѣлищахъ въ позолоченныхъ креслахъ и съ золотою короною на головѣ; декретъ оканчивался тѣмъ, что послѣ его кончины эти кресла и корона будутъ поставлены во всѣхъ публичныхъ мѣстахъ, дабы увѣковѣчить память его. Въ Сенатѣ воздвигнули ему родъ трона. Было даже, какъ говорятъ, предложеніе, что впрочемъ почти невѣроятно, пожаловать ему надъ женами Рима права, приводящія въ трепетъ цѣломудріе. Плутархъ предполагаетъ справедливо, что такіе декреты были внушаемы скорѣе вѣроломнымъ недоброжелательствомъ его враговъ, чѣмъ подлою лестью, и съ тою цѣлью, чтобы обременивъ его этими смѣшными привилегіями, содѣлать его ненавистнымъ.

Что же дѣлалъ Цезарь? Онъ предавался обычайной своей расточительности: каждому воину пѣхоты старыхъ легіоновъ онъ далъ по двадцати тысячъ сестерцій, и по сорока тысячъ каждому Римскому всаднику. Римскіе граждане получили обширную раздачу хлѣба и масла. Иностранцы, проживавшіе въ Римѣ, получили по двѣ тысячи,

а въ провинціяхъ по пяти сотъ. Къ этой расточительности, кажущейся невѣроятною, Цезарь присоединилъ публичныя пиршества и зрѣлища, превосходившія роскошью, блескомъ и продолжительностію всѣ данныя имъ въ прежніе годы. Три дня были посвящены бою атлетовъ и пять охотѣ въ циркѣ надъ безчисленнымъ множествомъ дикихъ звѣрей. Театральныя представленія были даны на всѣхъ извѣстныхъ языкахъ въ свѣтѣ; побѣжденные цари и ихъ дѣти имѣли въ нихъ роли. Все это привлекло въ Римъ такое число иностранцевъ, что они принуждены были разбивать палатки по улицамъ и за городомъ; а общее любопытство было таково, что нѣсколько человѣкъ и между прочими два сенатора были раздавлены въ толпѣ. Цезарь украсилъ Римъ новыми зданіями. Начались огромныя работы для устройства у впаденія Тибра гавани, которая могла бы вмѣщать огромныя суда, для изсушенія Понтійскихъ болотъ, и для пересѣченія Коринѳскаго перешейка. Были посланы колоніи для заселенія Карѳагена и Коринѳа. Сверхъ того Цезарь переправилъ календарь и упростилъ законодательство; приказалъ составить географическую карту и описаніе всѣхъ провинцій; тщательно собралъ предметы искуствъ побѣжденнаго міра, драгоцѣнные камни, рѣдкія вазы, статуи, картины; поручилъ Варрону составить большую публичную библіотеку; онъ самъ обработывалъ съ успѣхомъ всѣ науки, извѣстныя въ его время; и издалъ нѣсколько сочиненій объ астрономіи. исторіи, религіи, литтературѣ и грамматикѣ. Но изо всѣхъ его сочиненій до насъ дошли только записки его о войнахъ въ Галліи и о войнѣ междоусобной.

Онъ возобновилъ старинные законы противъ роскоши и приводилъ ихъ въ исполненіе съ величайшею строгостію. Междоусобія значительно ослабили Римъ; оставалось малое число гражданъ и то большею частію не женатыхъ. Дабы помочь этому, онъ возстановилъ ценсорство; запретилъ сенаторамъ отлучаться на долго за границу; давалъ награды тѣмъ, которые имѣли больше дѣтей; запретилъ

женщинамъ, моложе сорока лѣтъ и не имѣвшимъ ни мужей, ни дѣтей, носить украшенія и употреблять носилки, метода превосходная, замѣчаетъ Монтескьё, способствовать бракамъ посредствомъ тщеславія. Онъ учредилъ налоги на иностранные товары, и воспретилъ хранить у себя болѣе шестидесяти сестерцій, законъ весьма удобный для соглашенія должниковъ съ кредиторами.

Послѣ уничтоженія партіи Помпея, партія народная и старые воины начали увеличивать свои притязанія и повышать голосъ; встревоженный Цезарь обратился къ вліянію главнѣйшихъ фамилій, дабы въ нихъ сыскать оппозицію. Онъ умножилъ число домовъ патриціевъ, пополнилъ Сенатъ, умножилъ преторовъ, эдиловъ, и возстановилъ статуи Силлы и Помпея, низвергнутыя народомъ. «Это значитъ утверждать свои» сказалъ тогда Цицеронъ. Доходили до него дерзкія рѣчи на счетъ его правленія и на счетъ его особы: вновь изданное постановленіе предостерегало ихъ авторовъ быть болѣе осторожными. Узнавалъ ли онъ, что противъ него составляется заговоръ, онъ всенародно объявлялъ, что знаетъ объ умыслахъ заговорщиковъ; — «лучше умереть, нежели бояться смерти. Лучшая кончина есть самая скорѣйшая и самая непредвидѣнная,» говорилъ онъ своимъ друзьямъ. И вовсе не безпокоясь ихъ опасеніями, распустилъ свою Испанскую стражу и являлся окруженный только ликторами. При исходѣ своего диктаторства, онъ дозволилъ всѣмъ гражданамъ, которыхъ еще не простилъ, возвратиться въ Италію и вступить въ отправленіе гражданскихъ и военныхъ должностей. Онъ раздѣлилъ съ народомъ право назначать во всѣ должности, исключая консула. Его воля была обнародываема посредствомъ билетовъ, которые были распространяемы, и на которыхъ находилась надпись: «Цезарь диктаторъ колѣну...... рекомендую вамъ гражданина...... и желаю чтобы онъ получилъ должность отъ вашихъ голосовъ.»

Такимъ образомъ онъ располагалъ всѣми мѣстами, измѣнялъ ихъ значеніе и прекратилъ частныя собранія народа, «который, по словамъ одного историка, былъ обманутъ въ надеждѣ получить народное правленіе.» Онъ отступилъ отъ обычаевъ, которые были пощажены Силлой, ввѣрилъ судебныя власти однимъ и тѣмъ же гражданамъ на нѣсколько лѣтъ, роздалъ консульскія украшенія десяти бывшимъ преторамъ, возстановилъ въ ихъ чинахъ гражданъ, разжалованныхъ цензорами или осужденныхъ за происки. Онъ отдалъ вѣдомство монеты и взиманіе налоговъ, нѣкоторымъ изъ своихъ рабовъ. «Если разбойники и убійцы, говорилъ онъ тѣмъ, которые его въ томъ упрекали, возвысили меня до верховной власти, я засвидѣтельствую имъ свою благодарность.» Допущеніе въ Сенатъ большаго числа иностранцевъ, особенно Галловъ, возбудило негодованіе и сатирическій гнѣвъ Римлянъ. Но онъ оскорблялъ ихъ еще болѣе гордостью своихъ рѣчей, нежели своимъ полновластіемъ; онъ говаривалъ: «Республика — пустое названіе; Силла непонялъ своей политики. Римляне должны чтить мои слова наравнѣ съ моими законами.» Цицеронъ упоминаетъ, что Цезарь часто повторялъ стихъ Эврипида: «Если нарушать право, то неиначе его должно нарушать какъ для того, чтобы царствовать.» Онъ простеръ свое презрѣніе до того, что дѣлалъ самъ рѣшенія совѣта Сената, и подписывалъ ихъ именами первыхъ сенаторовъ, которыя приходили ему на память.» Я узнаю иногда, пишетъ Цицеронъ, что состоявшееся безъ моего вѣдома рѣшеніе Сената отправлено въ Сирію и Арменію, прежде чѣмъ я зналъ, что оно сдѣлано; и многія особы писали ко мнѣ благодарственныя письма за то, что мое мнѣніе было—дать имъ царской титулъ, хотя я не только не зналъ что они цари, но даже и того, существуютъ ли они на свѣтѣ.»

Приверженцы Цезаря сдѣлали нѣсколько попытокъ, чтобы его короновать; народъ не сдавался охотно на это; Цезарь осуждалъ эти покушенія, которыя побудили созрѣть

уже давно составившійся заговоръ. Брутъ и Кассій были его главами; болѣе шестидесяти сенаторовъ приняли въ немъ участіе. Умерщвленіе Цезаря было назначено въ тотъ день, когда онъ долженъ былъ выступить изъ Рима, и когда, какъ сказываютъ, хотѣли дать ему титулъ царя въ слѣдствіе какого-то предсказанія Сибиллъ, что «Пароы не могутъ быть побѣждены, если Римляне не будутъ имѣть царя военачальникомъ.»

Этотъ необыкновенный человѣкъ палъ подъ ударами послѣднихъ республиканцевъ древняго Рима, 15 марта, 44 года до Р. Х.

Ему было только пятьдесятъ шесть лѣтъ.

БАЙРОНЪ.

Лордъ Байронъ родился въ Лондонѣ 22-го генваря 1788 года, и хотя происходилъ почти отъ королевской фамиліи, однакожъ сначала, казалось, былъ осужденъ на темную, безвѣстную жизнь.

Байронъ былъ хромъ съ минуты своего рожденія. Это было его первое несчастіе, слѣдствія котораго онъ горько испытывалъ въ теченіе всей своей жизни. Четверо изъ знаменитѣйшихъ людей нашего времени имѣли тотъ же самый недостатокъ: Лордъ Байронъ, Валтеръ Скоттъ, Таллейранъ и маршалъ Сультъ. Разсказываютъ про пѣвца «Чайльдъ-Гарольда», что онъ охотно отдалъ бы половину своей славы, лишь бы имѣть возможность гордиться красотою своихъ ногъ столько же, сколько онъ гордился своими руками. Подобное желаніе, конечно, прилично болѣе женщинѣ; но достовѣрно извѣстно, что Байронъ считалъ большою непріятностью имѣть короткую ногу, и это выражалось въ его характерѣ какъ въ зрѣломъ возрастѣ, такъ и въ дѣтствѣ.

«Вотъ, говоритъ Муръ, случай, о которомъ я слышалъ отъ одного Гласговскаго жителя. Одна особа, бывавшая часто съ кормилицей Байрона, сказала однажды при немъ: «Какое прелестное дитя! но какъ жаль, что оно такъ изуродовано.» При этихъ словахъ взглядъ Байрона изобразилъ гнѣвъ, и онъ, ударивъ ее хлыстикомъ, который былъ у него въ рукѣ, вскричалъ съ сердцемъ: «Не говори объ этомъ!»

Шутки и насмѣшки, которыя онъ долженъ былъ переносить въ послѣдствіи отъ своихъ школьныхъ сотоварищей, даже неосторожныя, необдуманныя слова матери, называвшей его въ порывахъ материнской любви «своимъ маленькимъ хромымъ», все это рано способствовало пробудить въ немъ болѣзненное расположеніе или чувство, котораго горькое выраженіе онъ вложилъ потомъ въ уста Арнольда, въ первой сценѣ «*Превращенія горбуна.*»

Едва достигнувъ пятилѣтняго возраста, Байронъ былъ помѣщенъ въ Абердеенскую школу, съ платою пяти шиллинговъ за каждые три мѣсяца. Успѣхи, сдѣланные имъ здѣсь въ ученіи совершенно соотвѣтствовали столь умѣренной цѣнѣ, потому что пробывъ цѣлый годъ въ этой школѣ, онъ едва узналъ выговаривать буквы. Изъ этого первоначальнаго училища онъ поступилъ въ Абердеенскую гимназію, и уже находился тамъ въ четвертомъ классѣ, когда кончина дяди вызвала его въ Англію.

Въ Абердеенской школѣ, какъ и въ Гарровской, Байронъ отличался болѣе кипящимъ, энергическимъ характеромъ, постояннымъ желаніемъ блистать во всѣхъ гимнастическихъ упражненіяхъ, нежели тихими склонностями и любовью къ ученымъ занятіямъ, которыя не рѣдко означаютъ въ дѣтяхъ будущую неспособность, такъ, что наблюдая ихъ позже, не мудрено сказать, какъ Джонсонъ, «что же становится съ этими дѣтьми, столь рано созрѣвшими и умными?» Однимъ словомъ, Байронъ былъ плохой ученикъ; ничто въ немъ не предсказывало высокой литературной славы, которую онъ долженъ былъ пріобрѣсть со временемъ. Онъ всегда былъ послѣднимъ изъ своихъ товарищей, и каждый разъ, какъ раздавали мѣста, учитель его смѣялся надъ Байрономъ.

Въ 1796, онъ сдѣлалъ путешествіе въ Верхнюю Шотландію (Highlands), и, кажется, отсюда началась его любовь къ явленіямъ горной природы, развившаяся въ по-

слѣдствіи передъ Альпами, Аппенинами и Парнассомъ. Съ этого же времени началось первое зерно страсти, которой, какъ говорилъ самъ не задолго до своей смерти, посвятилъ онъ наибольшую часть своей жизни и своихъ стихотвореній. Созрѣвшій ранѣе, нежели Дантъ, въ которомъ любовь къ Беатриче пробудилась на девятилѣтнемъ возрастѣ, Байронъ былъ еще восьмилѣтнимъ ребенкомъ, когда испыталъ чувство любви къ одной дѣвушкѣ, по имени Маріи Дюффъ; онъ не шутя волочился за нею, между тѣмъ, какъ сестра Маріи играла съ куклой.

Старый лордъ Байронъ умеръ въ Ньюстедскомъ аббатствѣ, въ 1798. Нашъ поэтъ сдѣлался его наслѣдникомъ, и оставилъ съ матерью Абердеенъ, чтобы вступить во владѣніе древнимъ жилищемъ своихъ предковъ. Передъ отъѣздомъ онъ продалъ за семьдесятъ пять фунтовъ стерлинговъ свои пожитки. Въ Ньюстедѣ Байрону дали доктора Лавандра. То былъ шарлатанъ, и нисколько не помогъ болѣзни молодаго лорда. Потомъ его послали въ Лондонъ и ввѣрили попеченіямъ доктора Бальи. Въ то же время онъ посѣщалъ школу Гленни, въ Дульвичѣ, и, кажется, въ эту пору пріобрѣлъ познанія въ исторіи и поэзіи, которыхъ бы нельзя было предполагать въ его возрастѣ. Медицинскія пособія, полученныя имъ въ эту эпоху его жизни, имѣли весьма счастливыя послѣдствія: безобразіе его ноги до того исправилось, что онъ уже могъ надѣвать обыкновенную обувь. Эту новость онъ съ гордостью сообщилъ своей первой кормилицѣ, которую оставилъ въ Шотландіи, и къ которой сохранялъ живое чувство привязанности.

Въ 1801 онъ сопутствовалъ своей матери, въ поѣздкѣ ея въ Челтенгамъ. Видъ Мальверскихъ горъ пробудилъ въ немъ воспоминаніе первыхъ его впечатлѣній. Здѣсь по вечерамъ, при закатѣ солнца, онъ бродилъ, предаваясь продолжительнымъ мечтаніямъ и испытывая невыразимыя чувства. Во время этой поѣздки, одна мимолетная встрѣча до-

ставила ему новую пищу для той любви къ чудесному, которую онъ сохранялъ въ теченіе своей жизни, и которая вѣроятно, происходила въ немъ отъ Шотландскаго характера его матери. Мистресъ Байронъ пожелала въ одинъ день посовѣтоваться съ гадальщицей, и сказалась передъ ней за молодую, незамужнюю дѣвицу; но цыганка отвѣчала ей, что это неправда, что она уже замужемъ, что у ней есть хромой сынъ, который долженъ опасаться быть отравленнымъ прежде нежели достигнетъ совершеннолѣтія, и что если онъ будетъ живъ, то женится два раза, и во второй разъ возьметъ иностранку. Это пророчество, неоправданное никакимъ покушеніемъ на жизнь Байрона, кажется однакожъ имѣло вліяніе на Байрона, и можетъ быть способствовало па продолженіе его связи съ госпожею Гвиччіоли (бывшей для него болѣе второю женою, нежели любовницею).

Оставивъ школу доктора Глении, онъ перешелъ въ Гарровскую, и продолжалъ здѣсь отличаться рѣзвостью, вкусомъ къ тѣлеснымъ упражненіямъ болѣе, нежели прилежаніемъ къ работѣ. Однакожъ онъ читалъ много; но его чтеніе не имѣло послѣдовательности и было весьма не классическое. При всей своей лѣности, онъ обратилъ на себя вниманіе своего учителя, г. Друри, который увѣдомилъ лорда Карлиля, что со временемъ молодой лордъ къ отличію своего рода присоединитъ и другія отличія. Дарованіе къ декламаціи особенно обращало на него вниманіе, и можно думать, что за неимѣніемъ поэтической славы, онъ могъ бы пріобрѣсти извѣстность оратора въ палатѣ лордовъ. «Ученики высшихъ классовъ, говоритъ г. Друри, сочиняли различныя пьесы для декламированія. Сначала они давали ихъ на просмотръ учителю, потомъ читали ихъ передъ нимъ, прежде чѣмъ декламировать ихъ передъ публикой. Сочиненіе Байрона, его положеніе, его жесты мнѣ весьма понравились. Въ продолженіе чтенія всѣ

его товарищи неуклонно держались того, что было ими написано, и Байронъ началъ точно такимъ же образомъ. Вдругъ, потомъ, онъ удалился отъ своего сочиненія съ такою смѣлостью и такою быстротою, что я опасался, что онъ принужденъ будетъ вдругъ остановиться. Но онъ спокойно продолжалъ свою рѣчь, безъ смятенія, безъ неправильности. Я его спрашивалъ, для чего онъ измѣнилъ сочиненіе, и онъ мнѣ отвѣчалъ, что имъ не сдѣлано ни малѣйшаго отступленія. Зная его характеръ, я остался убѣжденъ, что онъ, вовсе не желая, увлекся своимъ предметомъ, и въ пылу импровизаціи нашелъ множество богатыхъ образовъ и краснорѣчивыхъ выраженій.»

Были изданы въ свѣтъ многія изъ любопытныхъ отмѣтокъ, сдѣланныхъ имъ въ эту эпоху въ его записной книжкѣ. «Я отличался, говоритъ онъ, своимъ мужественнымъ вкусомъ, ораторскими качествами, и весьма мало поэтическими дарованіями. Мои первые стихи были приняты холодно; но за то я бился отличнымъ образомъ. Въ Гарровѣ изъ семи сшибокъ я потерялъ только одну. Мои классныя дружества были страстями, потому что во всемъ я не зналъ границъ. Никто, можетъ быть, не любилъ такъ какъ я, бѣднаго Вингфильда, умершаго въ Коимбрѣ въ 1811, передъ моимъ возвращеніемъ въ Англію. Я былъ довольно хорошъ съ Пилемъ, который былъ, или есть, или будетъ, ораторомъ и государственнымъ человѣкомъ. Но его братъ былъ самымъ близкимъ моимъ другомъ. Его учители и товарищи имѣли объ немъ высокое мнѣніе. Въ классахъ онъ оправдывалъ его; онъ былъ гораздо впереди меня. Въ декламаціи я былъ по крайней мѣрѣ ему равенъ, а находясь внѣ класса, всегда имѣлъ какую нибудь ссору, но онъ никогда. Онъ всегда зналъ свои уроки, а я рѣдко мои. Но если я ихъ выучивалъ, то зналъ столь же хорошо, какъ онъ. Въ нѣкоторыхъ общихъ вопросахъ, и

преимущественно въ исторіи, я былъ сильнѣе его и многихъ моихъ товарищей.»

Одинъ случай доказываетъ, что чувствительность и великодушіе рано развились въ Байронѣ. Однажды одинъ изъ школьниковъ, употреблявшій во зло свой возрастъ и силу противъ товарищей, началъ безжалостно бить бѣднаго Пиля. Въ то время какъ происходила эта жестокая сцена, является Байронъ и, съ яростью въ душѣ, съ слезами на глазахъ, спрашиваетъ дрожащимъ голосомъ у Пилева палача, сколько ударовъ еще онъ ему хочетъ дать. «А тебѣ что за нужда? отвѣчалъ жестокій деспотъ. Для чего ты дѣлаешь мнѣ этотъ вопросъ?» — Для того, что если вамъ угодно, то я возьму на себя половину этихъ ударовъ.»

На двѣнадцатилѣтнемъ возрастѣ Байронъ влюбился въ свою двоюродную сестру миссъ Паркеръ. Она воспламенила въ немъ поэтическую искру. «Я уже давно забылъ, говоритъ онъ, стихи, внушенные мнѣ ею; но мнѣ трудно бы было забыть ея черные глаза, ея длинныя рѣсницы, ея греческій обликъ.» Она умерла годъ или два спустя. Въ 1803, онъ предался новой любви, но эта была гораздо серьёзнѣе, нежели двѣ первыя, и, кажется, оставила въ его сердцѣ слѣды, которыхъ никакая страсть не могла изгладить.

М. Чавортъ, котораго старый лордъ Байронъ убилъ на дуэли, оставилъ по себѣ дочь: въ нее-то влюбился молодой лордъ. Ему было шестнадцать лѣтъ; она же имѣла осмнадцать и соединяла съ необыкновенною красотою рѣдкую прелесть и очаровательный характеръ. Мать Байрона жила тогда въ Ноттингамѣ. Байронъ, пріѣзжая къ ней въ свободное лѣтнее время, имѣлъ часто случаи видать миссъ Чавортъ. Онъ полюбилъ ее, и ничто тогда не могло передать того глубокаго чувства, которое онъ испытывалъ. «Нашъ союзъ, говорилъ онъ, изгладилъ бы между нашими двумя фамиліями воспоминаніе о крови, пролитой нашими

отцами, онъ соединилъ бы два богатыхъ владѣнія и двухъ существъ, которыя шли одинъ къ другому . . . и тогда. . . тогда . . . Богъ знаетъ, чтобы произошло отъ того.»

Безобразіе его ноги, о которомъ каждый случай въ жизни Байрона напоминалъ ему самымъ чувствительнымъ образомъ, было для него въ продолженіе этой первой не дѣтской привязанности источникомъ горькихъ впечатлѣній. Еще не пользуясь тою славой, которая окружила его въ послѣдствіи и заставила забыть его недостатки, онъ чувствовалъ себя лишеннымъ средствъ нравиться предмету своей страсти. Онъ не могъ танцовать, а его возлюбленная танцовала. Онъ былъ осужденъ оставаться одинъ въ сторонѣ, тогда какъ другой держалъ руку и обнималъ станъ той, которую его взоры слѣдили съ такою страстью. Даже онъ не избавлялся отъ насмѣшекъ, и однажды слышалъ, какъ его драгоцѣнная Марія сказала кому-то: «Не ужели вы вѣрите, что я занята этимъ хромымъ ребенкомъ?» Эти слова были для него ударомъ кинжала. Лишь только они были произнесены, онъ въ ту же минуту оставилъ домъ, хотя было уже очень поздно, и безъ памяти прибылъ въ Ньюстедъ.

Годъ послѣ этого, онъ разстался съ миссъ Чавортъ и, прощаясь, сказалъ ей съ усиліемъ души растерзанной, но желавшей казаться покойною: «Когда я возвращусь, то безъ сомнѣнія вы будете уже замужемъ.»—Надѣюсь—отвѣчала она. Слѣдующій годъ она вышла замужъ. «Сыщи свой платокъ, сказала мистресъ Байронъ своему сыну; у меня есть для тебя новость: миссъ Чавортъ вышла замужъ.» Блѣдное лице молодаго человѣка приняло неопредѣлимое выраженіе; и, вынувъ платокъ изъ кармана, съ тѣмъ холоднымъ сарказмомъ, который такъ часто видѣнъ въ его поэзіи: «Только-то?» сказалъ онъ, и прервалъ разговоръ. Жизнь миссъ Чавортъ была такъ печальна, и супружество Байрона такъ несчастливо, что думая объ этой исторіи

любви, нельзя не сожалѣть, что она не имѣла другаго окончанія. Если бы Байронъ женился на миссъ Чавортъ, то его будущность была бы можетъ быть совершенно различна. Счастливый въ своихъ семейныхъ отношеніяхъ, онъ посвятилъ бы родинѣ свои способности, которымъ страданія молодости, неопредѣленность судьбы, и привычки бродящей жизни, дали совершенно другое направленіе. Можетъ быть, вмѣсто ранней могилы въ Греціи, поэтъ нашелъ бы политическій тріумфъ въ своемъ отечествѣ. Его старинный классный товарищъ былъ бы его соперникомъ, и имена Байрона и Пиля соединились бы индѣ, чѣмъ въ школьномъ спискѣ. Въ одномъ изъ своихъ поэтическихъ созданій, извѣстномъ подъ заглавіемъ «*Сновидѣніе*,» Байронъ, черезъ много лѣтъ послѣ этого случая, изобразилъ свою исторію въ видѣ аллегоріи. Придавъ одной тѣни чувство и впечатлѣнія своей молодости, онъ одѣлъ другую тѣнь въ незабвенный образъ предмета своей любви, Маріи Чавортъ, и одушевилъ разсказъ выраженіемъ тѣхъ угрызеній и скорбей, которыя преслѣдовали его во всѣхъ печальныхъ или веселыхъ развлеченіяхъ его жизни. «Наша жизнь двойственна; сонъ имѣетъ также свой міръ, границу, раздѣляющую то, что напрасно назвали смертью и существованіемъ; сонъ имѣетъ свой міръ, обширное царство странныхъ существенностей: сны, въ ихъ развитіи, имѣютъ свое бытіе, свои слезы, свои скорби и свои радости; они оставляютъ тяжесть на нашей душѣ послѣ пробужденія; они избавляютъ насъ отъ той, которая удручала насъ въ прежнихъ трудахъ; они раздѣляютъ наше бытіе; они составляютъ часть насъ самихъ, какъ часть нашего времени, и суть глашатаи вѣчности; сны проходятъ, какъ духи минувшаго, и говорятъ какъ сибиллы о будущемъ; они имѣютъ власть. . . тиранскую власть удовольствія и горести; они дѣлаютъ изъ насъ то, чѣмъ мы не были... то, чѣмъ хотятъ чтобъ мы были, и, преслѣдуя насъ мимолетнымъ видѣніемъ, внушаютъ намъ

ужасъ къ тѣни, которая уже исчезла... Ошибся ли я, прошедшее не есть ли тѣнь? Что такое сновидѣніе? Созданіе души... Душа можетъ творить вещества, и населять созданныя ею планеты существами болѣе блестящими, чѣмъ тѣ, которыя уже есть; она можетъ вдохнуть жизнь въ образы, которыхъ долговѣчность превосходитъ границы бытія человѣка.

«Я желалъ бы изобразить видѣнное мною можетъ быть во снѣ, потому что сама по себѣ мысль, мысль сна, способна обнимать годы, и сосредоточивать въ одномъ часѣ наидолжайшую жизнь.

«Я видѣлъ два существа во цвѣтѣ юности, на вершинѣ зеленаго холма съ легкимъ скатомъ, какъ будто бы онъ былъ послѣдній въ цѣпи другихъ холмовъ и подобенъ мысу, исключая того, что тутъ не было моря для омытія его основаній. Вмѣсто волнъ развивался одушевленный пейзажъ; волнистая зелень лѣсовъ и жатвъ была усѣяна сельскими жилищами, съ крышъ которыхъ дымъ поднимался кругами... Холмъ былъ увѣнчанъ діадемой деревъ, которыхъ полукруглое положеніе было слѣдствіемъ прихоти не природы, но человѣка.

«Тамъ видѣлъ я юношу и молодую дѣвушку: она созерцала всѣ предметы, находившіеся подъ ея ногами и которыхъ красота равнялась ея прелестямъ... юноша видѣлъ только ее. Оба они были молоды; но различныхъ лѣтъ. Какъ луна на краю небосклона, дѣвушка была на порѣ зрѣлыхъ лѣтъ; юноша считалъ нѣсколькими веснами менѣе, но сердце въ немъ опередило многимъ его годы. Для него на землѣ была только одна красота, та, которая находилась передъ нимъ; онъ любовался ею до тѣхъ поръ, что уже было невозможно изгладить ее изъ его воспоминанія; онъ не имѣлъ другаго дыханія кромѣ ея; она была его голосомъ; онъ не говорилъ ей ничего, но произносимыя ею слова заставляли его трепетать; она была его зрѣніемъ, по-

тому что его глаза видѣли только ея глазами, оцвѣчавшими для него всѣ предметы... Онъ перестал жить въ самомъ себѣ; она была его жизнь, океанъ, гдѣ поглощались всѣ его мысли. Звукъ ея голоса, пожатіе ея руки, ускоряли или замедляли теченіе его крови, которая то скрывалась, то зажигала его щеки, хотя сердце не знало причины этихъ тайныхъ переходовъ.

Но она не раздѣляла ни одного изъ его нѣжныхъ чувствъ; ея вздохи были не для него... Онъ былъ для ней братомъ, и болѣе ничѣмъ. Это было много, потому что она не имѣла другаго брата, кромѣ того, которому по дружбѣ дѣтства давала такое названіе. Она была одинокая отрасль, оставленная фамиліей, знаменитой въ теченіе многихъ вѣковъ.

«Это имя брата нравилось юношѣ, и однакоже оно не совсѣмъ ему нравилось... Зачѣмъ? время жестоко о томъ его научило... когда она полюбила другаго: съ вершины этого холма она устремляла въ даль свои взоры, чтобы узнать, столько ли же быстръ конь ея возлюбленнаго, какъ ея нетерпѣніе.

«Значеніе моего сна измѣнилось.

«Я видѣлъ древнее жилище, передъ которымъ стоялъ оседланный конь; въ готической залѣ находился юноша... Онъ былъ одинокъ и блѣденъ, и ходилъ большими шагами то въ одну, то въ другую сторону; скоро онъ сѣлъ, взялъ перо и началъ чертить слова, о которыхъ я не могъ догадаться; потомъ онъ склонилъ голову на свои руки и затрепеталъ, какъ бы въ конвульсіяхъ... Наконецъ онъ всталъ и трепещущими руками изорвалъ, что было написано; но онъ не плакалъ. Онъ успокоился, и тишина распространилась по его челу. Въ это мгновеніе, та, которую онъ любилъ, вошла въ залу; лице ея было ясно и улыбалось: однакожъ она знала, что любима имъ... Она знала, потому что не трудно это узнать, когда сердце юноши потемнѣно

ея тѣнью; она видѣла, что онъ несчастливъ, но она не видала всего. Онъ всталъ, взялъ ея руку, и съ равнодушнымъ видомъ пожалъ ее: въ продолженіи одного мига можно было прочесть на лицѣ его бездну неопредѣлимыхъ мыслей; это выраженіе его лица длилось только минуту. Онъ выпустилъ ея руку и удалился медленнымъ шагомъ, но какъ бы не прощаясь, потому что оба разстались съ улыбкой на лицахъ. Онъ вышелъ въ огромныя двери и, сѣвъ на коня, продолжалъ свой путь, и не переступилъ болѣе порога этого стариннаго жилища.

«Значеніе моего сна измѣнилось.

«Юноша достигъ зрѣлаго возраста; онъ сыскалъ для себя отечество въ пустыняхъ знойныхъ климатовъ, и его душа вдыхала лучи ихъ непріязненнаго солнца. Покрытый иноземной одеждой, онъ уже не былъ тѣмъ, чѣмъ былъ нѣкогда; онъ велъ странническую жизнь по морямъ и ихъ прибрежьямъ; толпа образовъ смутно толпилась вокругъ меня: но онъ составлялъ часть всѣхъ ихъ. Наконецъ я видѣлъ его, ищущаго покоя въ полуденный часъ: онъ легъ посреди опрокинутыхъ колоннъ, въ тѣни развалившейся стѣны, пережившей имя своихъ строителей. Не вдалекѣ оттуда верблюды щипали дернъ во время его сна; подлѣ источника были привязаны нѣсколько благородныхъ коней, и человѣкъ въ развѣвающейся одеждѣ стоялъ на стражѣ, между тѣмъ какъ остатокъ племени спалъ вокругъ него. Ихъ занавѣсомъ былъ сводъ тверди, которой лазурь была столь прекрасна и чиста, что въ небесахъ могло быть зримо только одно Божество.

«Значеніе моего сна измѣнилось.

«Женщина, предметъ любви юноши, была соединена съ другимъ, который не любилъ ее съ бо́льшею нѣжностью... она была въ его родинѣ, въ тысячѣ миль отъ принятаго имъ отечества; она видѣла себя окруженною дѣтьми, дѣвочками и мальчиками, столько же прекрасными, какъ она

сама... но на ея лицѣ видѣнъ отпечатокъ печали, облако, означающее тайную скорбь, и ея опущенныя очи, казалось, были наполнены слезами. Какая же могла быть ея печаль?.. Она владѣла всѣмъ, что любила; тотъ, который ее столько любилъ, не былъ тутъ чтобы возмущать чистоту ея мыслей виновными надеждами и желаніями, или худо скрытымъ страданіемъ. Какая могла быть ея печаль?.. Она его не любила; она не дала ему поводовъ думать, что онъ любимъ; онъ не могъ имѣть части въ томъ, что раздирало ея душу... Онъ былъ только призракъ прошедшаго.

«Значеніе моего сна измѣнилось.

«Изгнанный возвратился... я видѣлъ его передъ олтаремъ... съ милой невѣстой: она была прекрасна; но не красота была звѣздой ея юности... Въ то время, какъ онъ стоялъ передъ олтаремъ, его чело покрылось тучей, которую я замѣтилъ на немъ въ готической залѣ; онъ былъ жертвой того же волненія, которымъ было растерзано его одинокое сердце... Какъ тогда .. можно было прочесть на его лицѣ бездну неопредѣлимыхъ мыслей... Но вотъ онъ уже успокоился; онъ произноситъ брачныя клятвы: но онъ самъ не постигаетъ себя; всѣ предметы кружатся около него... онъ не видитъ ни мѣста, гдѣ находится, ни предметы, которые долженъ бы былъ видѣть. . . старинный замокъ, незабытые имъ покои, часъ, солнце, тѣнь, и все, что напоминаетъ ему день, мѣсто и ту, отъ которой зависѣла его участь, являются предъ нимъ и закрываютъ свѣтъ для него. Что могли дѣлать всѣ эти воспоминанія въ подобную минуту?

«Значеніе моего сна измѣнилось.

«Женщина, любимая имъ... О! какъ она измѣнена болѣзнью души! разумъ ея угасъ, глаза ея утратили свой блескъ, взоръ ея не былъ уже земнымъ взоромъ. Она сдѣлалась царицею фантастическаго царства; ея мысли составили сцѣпленіе противоположныхъ предметовъ; образы, не-

примѣтные для взора другихъ, были обыкновенны для ея зрѣнія. Это было то, что міръ называетъ безуміемъ; но мудрые подвержены изступленію болѣе глубокому, и видъ меланхоліи есть гибельный даръ. Не есть ли она телескопъ истины, который сближаетъ разстояніе ужасающихъ ея призраковъ, представляетъ жизнь въ полной наготѣ, и дѣлаетъ холодную дѣйствительность еще болѣе дѣйствительною.

«Значеніе моего сна измѣнилось.

«Человѣкъ, ведшій жизнь странника, былъ одинъ, какъ прежде; существа, окружавшія его, уже не были тутъ, или объявили ему вражду: онъ служилъ цѣлью для стрѣлъ несчастія и отчаянія, осаждаемый ненавистью и клеветою! Огорченіе было смѣшано со всѣмъ, что ему предлагали, до тѣхъ поръ, какъ, подобно Понтійскому монарху древнихъ временъ, онъ питался ядами, которые не имѣли никакой силы вредить, и обратились для него въ пищу: онъ жилъ тѣмъ, что причинило бы смерть для большей части людей. Онъ сдѣлалъ горы своими друзьями, бесѣдовалъ съ звѣздами и духами вселенной, которые научили его власти своихъ таинствъ: книга ночи была для него открыта; голоса, исшедшіе изъ глубины бездны повѣдали ему чудо и тайну...

«Мое сновидѣніе было кончено... другаго ничего не послѣдовало: странно, что судьба этихъ двухъ существъ изобразилась предо мной, какъ дѣйствительность... одно, умирающее отъ безумія, и оба отъ страданія.»

Изъ этихъ строкъ видно, каково было чувство, поразившее Байрона, въ эпоху разлуки его съ миссъ Чавортъ.

Здѣсь кончается дѣтство Байрона. Онъ поступилъ въ Кембриджской университетъ; но и сюда не принесъ большаго усердія къ ученію. Главное его занятіе было, учиться плавать, а любимое удовольствіе — учить медвѣдя.

Въ 1806, онъ переѣхалъ къ своей матери въ Сутвель; но безпрерывно спорилъ съ ней, и эти споры заходили весьма далеко. Разсказываютъ даже, что въ слѣдствіе одной изъ этихъ ссоръ, они отправились, одинъ за другимъ, къ аптекарю, узнать, не приходили ли къ нему за ядомъ, и просить не отпускать его. Въ это же время Байронъ издалъ въ свѣтъ первый томъ своихъ стихотвореній, подъ заглавіемъ: «*Часы бездѣйствія.* Казалось, онъ занятъ былъ тогда гораздо болѣе своими собаками, стрѣльбою изъ пистолета и кое-какими ролями, которыя долженъ былъ играть на частныхъ театрахъ, нежели поэтическими произведеніями. Книга его, назначавшаяся первоначально только для малаго числа друзей, поступила потомъ въ общественную продажу. Она имѣла нѣкоторый успѣхъ, и многіе журналы говорили объ ней съ похвалою; но Эдимбургское Обозрѣніе жестоко на нее напало. Эта статья, которую прославила отвѣтная *Сатира* Байрона, была написана Брумомъ. Знаменитый критикъ, казалось, нашелъ особенное удовольствіе осмѣять лорда, мѣтившаго въ поэты; нынѣ Брумъ охотно присоединилъ къ своимъ судейскимъ титламъ званіе аристократа.

Важность, какую Байронъ придавалъ своему знакомству съ знатью, видна изъ его письма, гдѣ онъ съ гордостью говоритъ о герцогиняхъ, читавшихъ его стихи: «Мой кузенъ лордъ Александръ Гордонъ сказалъ мнѣ, что его мать просила представить мою поэтическую высокостепенность *Ея Свѣтлости*, которая читала мои стихи и очень хвалила, точно также, какъ весь фашіонебельный кругъ.»

Но не успѣхъ, а критика развила геній Байрона; вмѣсто того, чтобъ уныть и упасть духомъ послѣ ѣдкой выходки Брума, въ немъ пробудились огонь и сила, какихъ онъ, можетъ быть, не зналъ прежде. Статья Эдимбургскаго Обозрѣнія была для молодаго поэта то же самое, что звукъ трубы для коня, бросающагося съ инстинктивнымъ жаромъ въ середину битвы. Одинъ изъ друзей Байрона, видѣвшій

его въ минуту, когда онъ еще находился подъ вліяніемъ этой критики, спрашивалъ у него, видя выраженіе его пылающихъ взоровъ, не получилъ ли онъ вызова. Трудно бы было для художника найти лучшій предметъ для этюда, какъ этотъ смѣлый взглядъ и мужественную фигуру поэта въ ту минуту, когда онъ выпилъ три бутылки Бордосскаго вина и написалъ первые двадцать стиховъ своей сатиры *«Англійскіе поэты и Шотландскіе критики.»*

Въ эту эпоху онъ находился въ весьма странномъ положеніи. Возвышенный своимъ званіемъ въ ряды аристократіи и лишенный сношеній съ нею; наслѣдникъ имѣнія, принадлежавшаго въ теченіе вѣковъ его роду, и ожидая еще другаго наслѣдства, которое завѣряло для него благородную независимость, молодой лордъ требовалъ права войти въ общество первыхъ фамилій Англіи, а все его общество составляла старая, злая, необразованная женщина. Онъ жилъ въ наемномъ покоѣ, обремененный долгами. Онъ видѣлъ себя отчужденнымъ отъ свѣта, куда призывало его рожденіе, и брошеннымъ на путь, который вовсе не согласовался съ его положеніемъ, и гдѣ онъ не могъ ожидать никакихъ успѣховъ. Полу-авантуристъ, полубаринъ, склоняясь втайнѣ болѣе къ свѣту нежели къ поэзіи, онъ могъ обвинять Провидѣніе и благословлять счастіе; но препятствія и стеченіе обстоятельствъ бросили его на поприще литературной славы.

Въ это время онъ былъ влюбленъ въ одну женщину, которая послѣдовала за нимъ въ Бригтонъ, переодѣтая мужчиной, и эта связь сдѣлалась источникомъ всѣхъ соблазнительныхъ анекдотовъ, которые впослѣдствіи пятнали его славу. Тогда же онъ посѣщалъ игорные дома, театры, фехтовальныя залы. Однакожъ его умъ ощущалъ потребность предаться другаго рода занятіямъ; но въ нетерпѣніи, какое испытывалъ при избраніи себѣ дороги, онъ избралъ

ту, которая открыта для всѣхъ и должна была соблазнить человѣка, затеряннаго въ такомъ странномъ одиночествѣ.

Наконецъ онъ рѣшился покинуть землю, гдѣ не сыскалъ приличнаго для себя мѣста; но онъ желалъ ознаменовать себя прежде трудомъ, который бы могъ служить о немъ предвѣстникомъ для будущаго. Пораженный въ своемъ физическомъ устройствѣ, потому что красота его лица обращала еще большее вниманіе на недостатокъ ноги; пораженный въ своей любви, потому что единственная особа, которую онъ дѣйствительно любилъ, отвергла его; пораженный въ литературномъ честолюбіи строгимъ судомъ; пораженный еще въ высшей степени въ своей феодальной гордости чувствомъ нищеты, онъ соединялъ въ себѣ всѣ стихіи, необходимыя для сатирика: въ это время онъ издалъ свою сатиру, какъ вызовъ Эдимбургскому Обозрѣнію и какъ гнѣвное прощаніе съ родиной.

Онъ переѣхалъ въ Лондонъ въ 1809, съ намѣреніемъ отправиться въ Персію. Но прежде онъ напечаталъ свою поэму и занялъ мѣсто въ палатѣ перовъ. «Никогда и никто, разсказываетъ одинъ изъ его біографовъ, не имѣлъ въ его положеніи столь печальнаго вида. Онъ вошелъ одинъ, не находя между окружавшей его знати ни одного друга, который бы протянулъ къ нему руку или ободрилъ привѣтливымъ взоромъ. По его лицу, блѣдному болѣе нежели обыкновенно, говоритъ Далласъ, можно было судить о его волненіи. Никто изъ членовъ палаты не сопровождалъ его. Я понялъ все, что было тягостнаго въ его одиночествѣ, и раздѣлялъ его негодованіе. Но прежде чѣмъ достигнуть туда, возникли другія затрудненія, которыя еще болѣе раздражали Байрона. Нужно было доказать законность его правъ на перство, и какъ бракъ адмирала Байрона съ миссъ Треваніонъ былъ совершенъ въ скромной часовнѣ, то молодой поэтъ не безъ труда успѣлъ достать необходимыя свидѣтельства. По этому онъ явился подъ тяжестью

двойнаго униженія, и когда канцлеръ хотѣлъ извиниться въ невольномъ замедленіи его принятія, то Байронъ сухо просилъ не искать никакихъ извиненій, и сказалъ ему: « Вы сдѣлали, какъ Тумбъ *, свою должность, и ничего болѣе. »

Нѣсколько дней за тѣмъ, явилась его сатира. То было горькое выраженіе различныхъ чувствъ, имъ испытанныхъ. Потомъ онъ снова удалился въ свое уединенное Ньюстедское жилище, мечтая о своихъ горестяхъ, или, можетъ быть, о близкомъ путешествіи въ поэтическія страны и объ могущей произойти для него славѣ. Въ этомъ уединеніи онъ старался забыться, и, какъ писалъ самъ въ Чайльдъ Гарольдѣ, «предавался безумному веселью, беззаконной радости, и ничто не находило пощады въ его глазахъ, кромѣ распутницъ, людей, любящихъ удовольствіе, и неукротимыхъ гулякъ, какого бы состоянія они ни были.»

Въ іюнѣ, Байронъ отправился съ г. Гобгузомъ въ Лиссабонъ. Отсюда онъ писалъ къ г. Годгсону: «Я здѣсь очень счастливъ. Люблю померанцы, говорю съ монахами скверной латынью, которую они понимаютъ, какъ будто бы она была ихъ собственная. Хожу въ общество съ пистолетами въ карманѣ. Переплываю Тагъ, и галопирую верхомъ на ослѣ или на мулѣ; ругаюсь по-Португальски, и сверхъ всего этого стражду діарреей, и комары меня пожираютъ; но что до того за дѣло? Люди, гонящіеся за удовольствіемъ, не должны слишкомъ дорожить удобствами.»

Путешествія Байрона составляютъ занимательную эпоху его жизни. Въ его характерѣ была удивительная смѣсь качествъ различныхъ и въ нѣкоторомъ отношеніи несоединяемыхъ. Онъ имѣлъ романическую сторону; его первыя привязанности, его дѣтская дружба, дуэли, вкусъ къ огнестрѣльному оружію, его мысль, сдѣлать себѣ чашу

* Одно изъ дѣйствующихъ лицъ игранной тогда комедіи.

изъ черепа монаха, все это служитъ тому доказательствомъ. Но онъ въ тоже время имѣлъ много здраваго смысла, который многіе ставятъ выше генія. Онъ обнаружилъ его своимъ удивленіемъ къ Попе, своимъ отвращеніемъ отъ школы лакистовъ, и тѣмъ тактомъ, съ которымъ умѣлъ подражать красотамъ Шеллея, и избѣгать его недостатковъ. Одинъ изъ его критиковъ хвалитъ въ немъ его сатирическій и въ то же время веселый нравъ. Эта похвала справедлива въ отношеніи сатиры «*Англійскіе поэты,*» «*Беппо*» и «*Донъ Жуана*», но можетъ быть нигдѣ его дарованіе такъ не замѣчательно, какъ въ письмахъ, писанныхъ безъ усилія, безъ натяжекъ, безъ всякихъ эффектныхъ украшеній, которыя находятся въ прочихъ его сочиненіяхъ.

Если бы онъ не предпринялъ своихъ путешествій; если бы, издавъ свою сатиру, онъ остался въ Англіи наслаждаться успѣхомъ, а не отправился бы искать великолѣпныхъ вдохновеній къ горамъ Албаніи и развалинамъ Аѳинъ, то онъ могъ еще снискать большую извѣстность, но, конечно, она имѣла бы совершенно другія основанія. Его поѣздки, въ ту пору, когда его умъ еще былъ подчиненъ всѣмъ впечатлѣніямъ, дали романической сторонѣ его характера широкое развитіе. Въ Кадиксѣ, онъ испыталъ очарованіе Испанской красоты, описанной имъ столь сладострастными чертами. «Между этими женщинами съ длинными черными волосами, съ глубокими истаевающими взглядами, съ затѣненнымъ цвѣтомъ лица, съ движеніями полными прелести,» нашлась одна, которую онъ страстно полюбилъ, и за которой волочился при помощи словаря. Въ Мальтѣ, милая соотечественница его, занимательная и романическая мистресъ С. внушила ему одно прекрасное стихотвореніе. Прибывъ въ Грецію, Байронъ явился въ лагерь Албанскаго вождя, и легко вообразить впечатлѣніе, какое тотъ долженъ былъ произвесть на молодой и кипучій умъ поэта. Дѣйствительно, для иностранца должна пока-

заться любопытною и поразительною картиною толпа Албанцевъ съ ихъ великолѣпной одеждой, съ ихъ длинными бѣлыми шараварами, съ ихъ плащами, шитыми золотомъ, съ ихъ бархатными куртками, убранными золотыми снурками, съ ихъ пистолетами и саблями, покрытыми серебромъ; потомъ Татары въ высокихъ шапкахъ, Турки въ шубахъ и чалмахъ; солдаты, собранные группами въ обширной галлереѣ, примыкающей къ дворцу; черные рабы; двѣсти осѣдланныхъ лошадей, готовыхъ отправиться во всякую минуту; гонцы, входящіе и отправляющіеся съ депешами; бой барабана, голоса дѣтей, звучащіе съ вершинъ минаретовъ; наконецъ, странная архитектура строеній. Все это не пропало для поэта.

Байронъ проѣхалъ Португаллію, югъ Испаніи, Сицилію, потомъ отправился черезъ Албанію и Иллирію, посѣтилъ Морею, Ѳивы, Аѳины, Дельфы, Парнассъ и Константинополь. Въ продолженіе этого путешествія онъ поочередно жилъ то среди изобилія, то среди крайней нищеты. Цѣлые дни онъ проводилъ во дворцѣ паши, а ночи въ стойлѣ. Не путешествуя, Байронъ могъ сдѣлаться значительнымъ человѣкомъ; возвратясь изъ путешествія, онъ не могъ не сдѣлаться поэтомъ.

Однакожъ онъ возвращался на родину вовсе не съ веселыми идеями, и его будущность служитъ новымъ примѣромъ несчастія, преслѣдующаго поэтовъ. «Перспектива, открывающаяся передо мной, сказалъ онъ, не имѣетъ ничего веселаго. Затрудняемый своими дѣлами, незанимательный для публики, живя одинокою жизнью, не чувствуя потребности видѣть общество; съ тѣломъ, изнуреннымъ болѣзнью, но съ умомъ еще полнымъ силы, я вступаю въ отечество безъ надежды и безъ желанія. Первое существо, которое я встрѣчу, будетъ стряпчій, второе — кредиторъ, потомъ фермары, управляющіе, и все это милое исчадіе, которое привязывается ко всякому тяжебному имѣнію. Въ двухъ

словахъ, я печаленъ и боленъ, и когда я немного поправлю свои неисправимыя дѣла, то думаю снова пуститься въ дорогу и возвратиться въ Испанію, или на Востокъ, потому что тамъ я буду имѣть по крайней мѣрѣ безоблачное небо, и буду избавленъ отъ всего, что мнѣ надосаждаетъ.»

Немного времени послѣ пріѣзда Байрона, мать его умерла скоропостижно. «Въ одинъ день, писалъ онъ, я узнаю, что она больна; назавтра она перестала жить,» Вскорѣ затѣмъ онъ потерялъ двухъ своихъ лучшихъ друзей, Вингфильда и Мечью. «Есть, восклицаетъ онъ въ письмѣ къ Девису, есть проклятіе, которое тяготѣетъ надо мною. Моя мать умерла. Мои двое лучшихъ друзей мертвы. Что могу я сказать или сдѣлать? Пріѣзжай ко мнѣ, Скропъ, я въ отчаяніи, одинъ въ мірѣ.» Въ другомъ письмѣ онъ говоритъ: «Миръ усопшимъ: сожалѣнія не воскресятъ ихъ. Когда они покидаютъ насъ, пусть вздохъ свидѣтельствуетъ о тяжкомъ грузѣ жизни, потомъ будемъ надѣяться, что сами отдохнемъ со временемъ.»

Но сквозь эти мрачныя мысли, появилась наконецъ заря его будущей славы. Мы приближаемся къ той минутѣ, когда имя его начало раздаваться посреди величайшихъ именъ его эпохи.

Байронъ привезъ изъ своего путешествія одно произведеніе въ легкомъ сатирическомъ родѣ, и другое, которое по своей новости, можетъ быть, столько же какъ и по существенному достоинству, произвело неслыханное впечатлѣніе. Первое называлось: «*Подражаніе Горацію*»; другое: «*Чайльдъ Гарольдъ*». Далласъ разсказываетъ, что поэтъ предпочиталъ первое. Это предпочтеніе не должно имѣть ничего удивительнаго. Писатель, трудящійся долгое время надъ однимъ произведеніемъ, перестаетъ наконецъ чувствовать его оригинальность, и сверхъ того всегда опасается въ томъ дѣлѣ, для котораго не имѣетъ ни какого образца. А для «Чайльдъ Гарольда» Байронъ не имѣлъ ни одного

предшественника; въ немъ онъ удалился отъ всего того, что было до него сдѣлано, и вовсе не думалъ, что эта самая смѣлость, столь устрашавшая его, сдѣлается истинной причиной его успѣха.

«Чайльдъ Гарольдъ» пріобрѣлъ чрезвычайную извѣстность при самомъ своемъ появленіи, и всѣ удивлялись не только поэмѣ, но и поэту. Вымышленный герой этой описательной Одиссеи, дѣйствительно имѣвшій нѣкоторое сходство съ Байрономъ, прослылъ вѣрнымъ изображеніемъ этого таинственнаго человѣка, возвращавшагося тогда изъ прославленныхъ имъ романическихъ странъ. Если бы Байронъ былъ извѣстенъ въ обществѣ прежде своихъ путешествій, его книга и онъ самъ были бы суждены иначе. Но, хотя перъ Англіи, онъ вовсе не былъ знаемъ Англійскимъ обществомъ. Когда онъ бывалъ предметомъ разговоровъ, то говорили объ немъ только то, что онъ сынъ стараго лорда, убившаго на дуэли г. Чаворта; что онъ владѣетъ развалившимся аббатствомъ и разстроеннымъ имѣніемъ; что когда онъ былъ въ университетѣ, то жилъ съ медвѣдемъ и пилъ изъ человѣческаго черепа. Объ его невоздержной жизни разсказывали множество анекдотовъ, которые всѣ были не безъ основанія, и увѣряли, что онъ пустился путешествовать, гонимый пресыщеніемъ своего страннаго существованія.

Изданіе въ свѣтъ его сатиры не пробудило столько любопытства, и не смотря на своего медвѣдя и на чашу Байронъ жилъ спокойно. Но въ «Чайльдъ Гарольдѣ» было столько таинственностей, и не менѣе удивительно было появленіе молодаго лорда, пишущаго столь прелестные стихи, казавшагося всезнающимъ, и который оставался самъ неизвѣстенъ. Въ городѣ, жадномъ новостей, посреди общества, наблюдающаго съ нескромнымъ любопытствомъ всякой случай, такой поэтъ, какъ Байронъ, не могъ не сдѣлать эпохи; такой поэтъ, который, по общему мнѣнію, про-

шелъ сквозь всѣ заблужденія жизни и сдѣлалъ какое нибудь великое преступленіе; который, сверхъ того, видѣлъ Лиссабонъ, Кадиксъ, Аѳины, Константинополь, эти большіе города, бывшіе столь мало извѣстными въ то время; поэтъ, присоединившій къ своему имени старинное аристократическое званіе, и рѣшившійся не любить болѣе; наконецъ такой поэтъ, у котораго были маленькія хорошія уши, бѣлая рука, вьющіеся волосы и прекрасное лице; однимъ словомъ это было настоящее чудо.

Между тѣмъ, какъ всѣ эти понятія, распространившіяся объ немъ, способствовали увеличенію его извѣстности, характеръ Байрона становился болѣе ровнымъ и болѣе любезнымъ. Его манеры теряли видъ гордости и заносчивости, которыми отличались въ теченіе перваго періода его жизни. Даже онъ сдѣлался не столь гордъ званіемъ лорда. Но онъ бросился въ длинное сцѣплѣніе любовныхъ интригъ, изъ которыхъ самая замѣчательная была та, которая соединила въ соблазнительной хроникѣ имя его съ именемъ леди Каролины Лембъ.

Каковы бы ни были въ послѣдствіи проступки леди Каролины, первая любовь ея была посвящена Байрону. Хотя она не была красавицей, однакожъ трудно было вообразить женщину, въ которой оригинальность ума и очаровательность маперовъ имѣли бы болѣе прелести и соединяли болѣе средствъ приковать сердце поэта: кромѣ того она была не вѣтренаго характера. Байронъ страстно полюбилъ ее и даже предполагалъ похитить ее; она отказалась. Воспоминаніе объ этомъ отказѣ, соединенное съ другимъ случаемъ, гдѣ она ранила его тщеславіе, потеряли ее въ его умѣ. Онъ не простилъ ей болѣе, и всю жизнь обращался съ нею презрительно, тогда какъ она боготворила самое воспоминаніе о немъ.

Въ эту эпоху Байронъ составилъ себѣ извѣстность денди. Новый родъ жизни льстилъ ему, потому что прежде

онъ не могъ достигнуть до него за неимѣніемъ знакомствъ. Но проведя нѣсколько времени въ этомъ вихрѣ свѣта, онъ почувствовалъ себя еще болѣе изможденнымъ и изнуреннымъ слѣдствіями привычекъ утонченной жизни, нежели прежде своими грубыми удовольствіями и бродящимъ существованіемъ. Въ 1812, онъ писалъ къ Бенксу: «Я прибылъ въ Чельтенгамъ для пользованія водами, потому что это медицинскія, довольно вонючія воды. На дняхъ я поѣду за лордомъ Джени и возвращусь сюда, чтобы немного поправиться и вкусить во всей полнотѣ dolce far niente. Не могу себѣ представить, что дѣлается съ вами... Мы составляемъ весьма милое общество. Джереси, Куперы, Мельбурны, Голланды уѣхали. Единственныя особы, которыхъ я еще знаю, суть Паудоны и Оксфорды, съ нѣсколькими другими дворянами не столь знатнаго происхожденія. Но я мало ихъ вижу; а что до вашихъ гостиныхъ, до вашихъ собраній,—но... не станемъ нисколько думать о нихъ въ нашей философіи.» По этому письму не трудно узнать денди, начинающаго разочаровываться.

Въ ноябрѣ, онъ писалъ: «Я хотѣлъ бы приняться за чтеніе. Мое существованіе однообразно и разбито. Пытаюсь браться за книги и тотчасъ же ихъ бросаю.» 17 Февраля 1814: «Вотъ я одинъ, вмѣсто того, чтобъ ѣхать на обѣдъ къ Г*, куда я приглашенъ. Но я не имѣю ни малѣйшей охоты никуда ѣхать. Гобгузъ говоритъ, что я бука, оборотень. Правда; я одинъ, самъ съ собою. Я провелъ послѣднюю недѣлю въ чтеніи, въ посѣщеніи театровъ, принимая визиты, но я ничего не писалъ кромѣ писемъ. Если бы я могъ всегда постоянно читать, то не имѣлъ бы потребности видѣть общество. Должно ль о томъ жалѣть? Гм!— Меня не любятъ. Только одна женщина... — на время.»

Можетъ быть, изъ этой усталости духа, больнаго и безпрерывно недовольнаго, послѣ всѣхъ огорченій, навлеченныхъ интригами и разстроеннымъ положеніемъ дѣлъ,

породилась мысль о женитьбѣ; кажется, тогда онъ обратилъ свои виды на леди Елисавету Форбсъ. Онъ говоритъ объ ней въ письмѣ къ Муру, и по тону его письма легко видно, что если онъ думаетъ о женитьбѣ, то единственно въ слѣдствіе испытываемой имъ скуки, въ слѣдствіе желанія начать новый родъ жизни, и излечиться отъ этого состоянія безпрерывнаго пресыщенія, въ которомъ онъ находился.

«Вы думаете, говоритъ онъ, что я не сдѣлалъ всего, что бы долженъ былъ сдѣлать для этой альфы и омеги красоты, съ которою во что бы то ни стало вы хотите меня соединить. Но если вы размыслите о словахъ ея сестры, то будете менѣе удивляться, что моя гордость была встревожена, тѣмъ болѣе, что между вашею героинею и мною не было ничего кромѣ пошлаго разговора, свѣтскаго знакомства. Если бы Леди *** изъявила желаніе на это супружество, или если бы она не оказала къ тому сопротивленія, я охотно бы согласился, и женился бы на ней съ тѣмъ же равнодушіемъ, которое оледѣнило чорное море всѣхъ моихъ чувствованій. Я не увлеченъ никакою другою любовью; но ничто не принуждаетъ меня рѣшаться. Я не отвергаю съ отвращеніемъ новыхъ впечатлѣній, но только пріемлю ихъ съ глубокимъ равнодушіемъ. Доказательство то, что малѣйшее препятствіе меня останавливаетъ. Это настоящая робость, потому что прежде я дѣлалъ много глупостей; и всегда всякое препятствіе, встрѣченное мной, было только средствомъ сильнѣе подстрекнуть меня. Теперь, напротивъ. Если бы я встрѣтилъ на дорогѣ соломенку, то не нагнулся бы поднять ее. Посылаю эту длинную рѣчь, чтобы показать вамъ, что я не шутилъ ни съ вами, ни съ другими. Но, если вы того желаете, то жените меня во имя св. Губерта, покровителя охотниковъ, на комъ бы то ни было, если это для кого нибудь забавно.»

5 Сентября 1814 онъ писалъ: «Завтра я узнаю, должны или нѣтъ измѣниться мои предположенія. Въ первомъ случаѣ, будущій мѣсяцъ отправляюсь въ Италію ; во второмъ, ѣду въ Лондонъ.» Здѣсь онъ подразумѣвалъ свое сватовство за миссъ Мильбенкъ. Этотъ бракъ былъ заключенъ въ весьма непоэтическихъ обстоятельствахъ. Одна дама, разсказываетъ Муръ, бывшая въ продолженіе нѣкотораго времени самой довѣренной особой Байрона, и знавшая, какъ онъ скучаетъ, уговаривала его жениться. Эта дама была, я думаю, леди Мельбурнъ. Она указала ему одну молодую особу; онъ назначилъ другую, — то была миссъ Мильбенкъ. «Нѣтъ, воскликнула леди Мельбурнъ, миссъ Мильбенкъ вамъ не пара. Во первыхъ, она теперь не богата, а вы имѣете нужду въ деньгахъ. Потомъ, вамъ нужно жену, которая бы уважала вашъ геній, а миссъ Мильбенкъ удивляется только своему собственному.»—Хорошо, сказалъ Байронъ, какъ вамъ угодно ;—и, сказавъ это, сѣлъ и написалъ письмо къ особѣ, которую ему предлагала леди Мельбурнъ. Онъ получилъ отказъ. «Вы видите, вскричалъ онъ тогда, что я долженъ жениться на миссъ Мильбенкъ. Я хочу къ ней писать.«Онъ въ ту же минуту изготовилъ письмо. Леди Мельбурнъ, не перестававшая осуждать его за такое рѣшеніе, вырвала у него письмо ; но прочитавъ его, она сказала: «это письмо очаровательно ; жаль бы было если бы оно не дошло по своему адресу. Никогда мнѣ не случалось читать что нибудь милѣе.»«Въ такомъ случаѣ оно отправится,» подхватилъ Байронъ, запечаталъ и послалъ его, какъ вызовъ своей судьбѣ.

Лишь только бракъ былъ порѣшенъ, бѣдный лордъ Байронъ, обративъ вниманіе на положеніе своихъ дѣлъ, увидѣлъ, какъ оно было печально. Но зайдя такъ далеко, онъ не могъ найти для себя честнаго отступленія. И такъ онъ женился 2 января 1815, въ домѣ сира Ральфа Мильбенкъ, своего тестя, и вѣнчальный обрядъ совершился, какъ

онъ самъ говорилъ, между печальными воспоминаніями о прошедшемъ и болѣзненными предвидѣніями будущаго. Ему мечталось его старинное жилище, эти древнія залы, гдѣ, въ своей юности, онъ любилъ и выражалъ свою любовь, но гдѣ его желанія были отвергнуты. Это воспоминаніе бросило мрачную тѣнь на первые часы его супружества. Поэтому не мудрено думать, что въ теченіе медоваго мѣсяца лордъ Байронъ и его жена взаимно усиливались быть другъ для друга пріятными, чтобы впослѣдствіи принять свой первоначальный характеръ.

Онъ писалъ отъ 2 февраля 1815: «Я переселился съ своею женою въ домъ моего тестя. Медовый мѣсяцъ прошелъ. Я пробуждаюсь, и нахожу себя женатымъ. Свифтъ говоритъ, что мудрый человѣкъ никогда не женится. Но для глупца, я думаю, это есть самое сладостное, какое только возможно, состояніе. Мнѣ кажется, должны бы были жениться на опредѣленное время. Но я убѣжденъ, что возобновлю свой контрактъ, хотя бы онъ долженъ былъ продолжаться девяносто девять лѣтъ.»

Весною того же года Байронъ познакомился съ Валтеръ Скоттомъ, и навсегда сохранилъ къ нему необыкновенное уваженіе и искреннюю привязанность. Валтеръ Скоттъ видѣлся съ нимъ еще въ 1815, при возвращеніи изъ Франціи; это было въ послѣдній разъ. Онъ помѣнялся съ нимъ нѣсколькими письмами, и послѣ несчастнаго происшествія въ Миссолонги, тотъ, котораго Байронъ прозвалъ Аріостомъ Англіи, писалъ о томъ, кого Валтеръ Скоттъ могъ бы назвать ея Дантомъ: «Голосъ справедливаго осужденія и голосъ злобы умолкаютъ. Можно бы было сказать, что блистающая планета исчезла съ неба въ минуту, когда наблюдали въ телескопъ пятна, потемнявшія ея сіяніе.»

Нѣсколько мѣсяцевъ послѣ женитьбы, Байронъ, казалось, видѣлъ еще свою будущность подъ счастливыми

предзнаменованіями. Но какъ любовь кажется печальной въ бѣдной хижинѣ, такъ она имѣла немного прелестей въ замкѣ Пиккадилли, гдѣ все было опечатано. Съ 10,000 фунтовъ стерлинговъ, принесенными женою въ приданое, лордъ Байронъ не могъ уплатить своихъ долговъ, и каждый день подвергался преслѣдованіямъ, долженствовавшимъ наиболѣе поражать его самолюбіе. По мѣрѣ того, какъ его безпокойства умножались, его сношенія съ женой дѣлались болѣе рѣдки и менѣе нѣжны, и его письма выражали самое тягостное чувство. Въ эту-то пору, когда несчастія Байрона достигли высшей степени, леди Байронъ вдругъ рѣшилась его оставить. Она отправилась изъ Лондона къ своему отцу; мужъ ея долженъ былъ прибыть къ ней нѣсколькими недѣлями позже. Они разстались съ нѣжностью, со всѣми знаками глубокой привязанности, и, во время поѣздки своей, леди Байронъ писала къ мужу письмо, исполненное любви. Но едва она прибыла въ Кирнби-Маллори, какъ сиръ Мильбенкъ увѣдомилъ поэта, что онъ не увидитъ ее болѣе.

Одаренный воображеніемъ, которое часто создавало для него страданія безъ причины, Байронъ имѣлъ твердость характера, поддерживавшую его въ дѣйствительномъ несчастіи. Когда это гибельное извѣстіе поразило его, поэтическій духъ пробудился въ немъ и взалкалъ снова увидѣть великія явленія природы, посреди которыхъ онъ надѣялся найти душу, способную отвѣтить ему въ его одиночествѣ.

«Мнѣ будетъ очень пріятно видѣть васъ, писалъ онъ къ Рогерсу, хотя я борюсь теперь съ стрѣлами и убійственными ударами судьбы, хотя рана нанесена мнѣ съ той стороны, откуда я не ожидалъ ничего подобнаго. Но, хорошо, оставимъ это. Есть другой міръ, и въ него-то я хочу удалиться.»

Странныя обстоятельства этого развода, похвалы Байрона своей женѣ, сдѣланныя имъ непосредственно за этимъ происшествіемъ, нѣжный тонъ, съ какимъ она писала къ нему свое послѣднее письмо, и таинственность, съ которою докторъ Лушингтонъ старался оправдать рѣшеніе леди Байронъ, все это способствовало придать ихъ разрыву необыкновенный характеръ. Не задолго до своей смерти, Байронъ говорилъ съ этимъ познаніемъ свѣта, которое отличаетъ его между всѣми другими поэтами: «Причины нашего разрыва были такъ просты, что не легко могли открыть ихъ.» Кажется, леди Байронъ не имѣла ни малѣйшей идеи о странностяхъ поэтическаго характера, и все то, что было страннаго въ природѣ геніальнаго человѣка, ея мужа, она считала за несомнѣнные признаки помѣшательства.

Однажды Байронъ, видѣвъ Кина, въ одной изъ его лучшихъ ролей, впалъ въ нервный припадокъ, и въ избыткѣ волненія бросилъ въ огонь свои часы, которые очень любилъ. Жена почла его сумасшедшимъ, и съ этой минуты истолковывала всѣ его дѣйствія по этой мысли. Она сообщила свои подозрѣнія доктору Лушингтону, который раздѣлилъ ихъ и написалъ подъ ихъ вліяніемъ свою консультацію. Это не все: Байронъ, какъ многіе люди съ пламеннымъ воображеніемъ, находилъ удовольствіе облекать свой характеръ и свою жизнь таинственностью, желая болѣе возбудить любопытство, нежели любовь. То же качество ума, создавшее Лару и Корсара, побуждало его иногда облекаться мрачными цвѣтами, подъ которыми онъ изобразилъ своихъ героевъ. Когда это случалось съ нимъ въ разговорѣ, то весьма естественно, что робкая женщина, уже считавшая его помѣшаннымъ, не считала себя въ безопасности съ нимъ, и нашла довольно доказательствъ, чтобы заставить стряпчаго раздѣлять съ нею ея опасенія.

Главною виновницей, раздувшей пламя несогласія между имъ и его супругою, Байронъ считалъ гувернантку

ея, мистресъ Чарльментъ, и изобразилъ самыми рѣзкими чертами въ «*Очеркѣ частной жизни*», которой начинается словами: «Рожденная на чердакѣ, воспитанная на кухнѣ, она была назначена служить своей госпожѣ. Вскорѣ, за услугу, какихъ не называютъ, и о которыхъ можно догадываться по платѣ, она перешла изъ уборной за столъ господъ своихъ, гдѣ лакеи, гораздо лучше ея, стоятъ, изумленные, за ея стуломъ. Съ спокойнымъ взоромъ, съ поднятымъ челомъ, она ѣстъ съ тѣхъ блюдъ, которыя прежде мыла. Всегда готовая сплести сказку или ложь, — это наперсница и шпіонъ цѣлаго дома. Но кто бы могъ, о великіе боги! угадать, какая въ послѣдствіи была ея должность!... Приставленная гувернанткой къ единственному ребенку, она выучила его читать; и это она сдѣлала съ такимъ дарованіемъ, что сама выучилась складывать», и пр., и оканчивается строфой: «Да не дастъ тебѣ твоя могила болѣе мирнаго сна, какъ сонъ вдоваго ложа и огненной постели, которыми я одолженъ тебѣ» и т. д.

25 апрѣля 1816, Байронъ отправился во второй и въ послѣдній разъ изъ Англіи. Въ это время были изданы имъ двѣ пѣсни *Чайльдъ Гарольда*, *Гяуръ*, *Абидосская невѣста*, *Осада Коринѳа*, *Лара* и *Корсаръ*. Всѣ эти поэмы имѣли огромный успѣхъ. Нѣкоторыя изъ нихъ были написаны, какъ онъ самъ говоритъ, въ бальномъ платьѣ; другія же подъ гнетомъ всѣхъ домашнихъ безпокойствъ. Онъ оставилъ Англію навсегда. Онъ принесъ честь своей родинѣ, и удалился изъ нея съ самыми грустными впечатлѣніями. Въ теченіе одного года онъ испыталъ всѣ страданія. Онъ видѣлъ свое жилище расхищаемое приказною челядью, и только привилегіи званія лорда спасли его отъ тюрьмы. Въ войнѣ съ обществомъ, въ войнѣ съ женою и съ родиной, обремененный долгами, запятнанный клеветою, благородный странникъ ввѣрилъ морю свою судьбу, и отправился искать утѣшенія въ отдаленныхъ странахъ.

Эпоха дѣтства Байрона была эпохою развитія его личнаго характера; эпоха первыхъ путешествій была эпохою развитія романическаго характера поэта. Съ минуты его послѣдняго отъѣзда настала пора дерзостнаго полета его музы, и новаго вида, подъ которымъ проявился его геній.

Онъ спустился по Рейну, и прославилъ прелесть его живописныхъ береговъ, въ стихахъ несравненно лучшихъ, чѣмъ старыя Рейнскія легенды. Онъ посѣтилъ Ватерлоосское поле, и отправился къ берегамъ Лемана. Здѣсь онъ уже не жилъ только въ самомъ себѣ, но слился своимъ бытіемъ съ жизнію окружавшей его великолѣпной природы. Мысль его блуждала по этимъ высокимъ горамъ, по быстрымъ волнамъ Роны, и его существованіе терялось въ созерцаніи этихъ водъ, небесъ и скалистыхъ вершинъ. Онъ былъ тамъ, какъ новый проповѣдникъ свирѣпой горести, сдѣлавшей столь краснорѣчивымъ голосъ Руссо, какъ другой обожатель идеальной красоты, бросившей небесный свѣтъ на страницы восторженнаго романиста, и соединившей имя Кларенціи съ именами Юліи и Сенъ-Прё.

Въ Діодати, близъ Женевы, Байронъ написалъ три произведенія: третью пѣснь Чайльдъ Гарольда, *Шильонскаго узника*, и *Манфреда*, котораго третій актъ онъ передѣлалъ въ послѣдствіи. Проѣхавъ Бернскія Альпы, онъ отправился въ октябрѣ въ Италію, съ своимъ вѣрнымъ спутникомъ, Гобгузомъ. Онъ остановился на нѣкоторое время въ Миланѣ, посѣтилъ гробницу Джульетты въ Веронѣ, и проѣхалъ въ Венецію. Видъ этого города восхитилъ его. «Венеція, писалъ онъ, нравится мнѣ болѣе, нежели я ожидалъ, а я ожидалъ однакожъ многое. Это одинъ изъ тѣхъ городовъ, которые я зналъ прежде, чѣмъ видѣлъ. Люблю веселость ея гондольеровъ, и тишину ея каналовъ. Люблю даже мрачную ея физіономію, но сожалѣю объ утратѣ оригинальности ея старинныхъ обычаевъ.»

Въ Венеціи онъ не могъ долго прожить безъ того, чтобъ не примѣшать къ впечатлѣніямъ, которыя производилъ на него этотъ романическій городъ, романическую любовь. Онъ жилъ у одного купца, имѣвшаго двадцати двухъ лѣтнюю жену, по имени Маріанну. Вотъ какъ Байронъ ее описываетъ: «Маріанна имѣетъ прелесть дикой козы. У ней широкіе черные глаза, какъ у женщинъ Востока, съ тѣмъ особеннымъ выраженіемъ, какое рѣдко встрѣчается въ Европѣ, даже между Итальянками. Это выраженіе, котораго Турецкія женщины достигаютъ подкраскою бровей, она имѣла отъ природы; она имѣла даже что-то еще болѣе. Короче, я не могу описать дѣйствіе, какое производитъ ея взглядъ, по крайней мѣрѣ на меня. Ея черты правильны, ротикъ малъ, подбородокъ хорошо округленъ. Цвѣтъ лица у ней блѣденъ, а волосы блестящіе и вьющіеся, какъ у леди Д...; лице пріятно. Она поетъ весьма хорошо, и съ методой. Голосъ ея сладостенъ, и наивное Венеціянское нарѣчіе всегда очаровательно въ устахъ женщины.»

Чувство, которое Байронъ испытывалъ къ этой женщинѣ, было такъ сильно, что побудило его воротиться изъ Рима, куда онъ уѣхалъ весною 1817. Но онъ не оставилъ древній городъ, не почерпнувъ въ немъ вдохновеній, давшихъ ему новыя права на безсмертіе. При возвращеніи своемъ онъ написалъ четвертую пѣснь Чайльдъ Гарольда, наиболѣе безукоризненную изъ его поэмъ.

Вскорѣ имъ овладѣла вновь та страсть къ удовольствіямъ, которой уже онъ былъ нѣкогда преданъ. Онъ оставилъ домъ Маріаннина мужа, нанялъ дворецъ на большомъ каналѣ, и началъ, говоритъ Муръ съ нѣкотораго рода лицемѣрною боязнью, вести родъ жизни, могшій только уничтожить его физическія силы и унижать нравственныя качества.» Его связь съ Маргеритой Коньи составляетъ довольно занимательный эпизодъ посреди всѣхъ этихъ лег-

кихъ и эфемерныхъ связей, имѣть которыя вошло у него въ привычку. Онъ самъ описалъ эту исторію:

«Физіономія Маргериты, говоритъ онъ, принадлежитъ къ числу древнихъ Венеціянскихъ типовъ; всѣмъ тѣломъ она можетъ быть слишкомъ длинна, по исполнена нѣжности, и національный костюмъ идетъ къ ней удивительно.

«Въ 1817, въ одинъ лѣтній вечеръ **** и я, прогуливались вдвоемъ верхами вдоль Бренты. Между толпами мужиковъ мы увидали двухъ премиленькихъ молодыхъ дѣвушекъ, какихъ никогда не случалось встрѣчать. Около этого времени былъ въ той сторонѣ голодъ, и я помогъ нѣсколькимъ несчастнымъ. Съ Венеціянской монетой можно быть великодушнымъ, не слишкомъ издерживаясь, и можетъ быть преувеличили то, что я сдѣлалъ. Замѣтили ли эти дѣвушки или нѣтъ, что мы такъ пристально смотрѣли на нихъ, не знаю, только одна изъ нихъ закричала ко мнѣ по Венеціански: «Почему же, помогая другимъ, вы не подумаете объ насъ?» Я приблизился къ ней и сказалъ: «*Cara, tu sei troppo bella e giovane per aver bisogna del soccorso mio*. (Милая, ты слишкомъ хороша и молода, чтобъ имѣть нужду въ моемъ пособіи). Если бы вы увидали мою избу, отвѣчала она, и что я ѣмъ, то не такъ бы заговорили.» Все это произошло почти со смѣхомъ и я нѣсколько дней не видалъ этихъ дѣвушекъ. Въ другой вечеръ мы снова встрѣтились, и онѣ говорили съ нами о своемъ положеніи гораздо серьёзнѣе. Онѣ были двоюродныя сестры. Маргарета была замужемъ; другая нѣтъ. Но сомнѣваясь, правду ли онѣ говорили, я взялся за дѣло съ другой стороны, и назначилъ имъ назавтра свиданіе. «Чрезъ нѣсколько дней послѣ того мы были согласны, и Маргарета взяла на долгое время надо мной вліяніе, которое я часто оспоривалъ, но которое она всегда сохраняла. Причиною этаго вліянія были черные глаза, мрачная и выразительная физіономія, физіономія самая Венеціанская. Ей было

тогда двадцать два года, и она имѣла Венеціанскій характеръ во всемъ, въ нарѣчіи, въ мысли, въ манерахъ, въ простодушіи, въ рѣзвомъ нравѣ. Сверхъ того она не умѣла ни читать, ни писать, и не могла надоѣдать мнѣ своими письмами. Однакожъ я получилъ отъ нее два письма, которыя написать она нанимала за десять су, въ то время, какъ я былъ боленъ и не могъ ее видѣть. Съ другой стороны, она была горда, повелительна, заносчива. Она имѣла привычку, дѣлать все, что бы ей ни понадобилось, не слишкомъ безпокоясь о мѣстѣ, времени, и людяхъ, тутъ бывшихъ; и если женщины показывали желаніе ей противорѣчить, то она била ихъ.

«Въ то время, когда началось наше знакомство, я имѣлъ *relazione* съ синьорой ***, которая, встрѣтивъ однажды ее, возъимѣла плохое внушеніе, дѣлать ей угрозы, потому что она уже слыхала о моихъ прогулкахъ верхомъ, и о моихъ свиданіяхъ съ *форнариной*. Маргарита сорвала съ нее вуаль и начала кричать: «Ты не жена его, я не жена его. Ты его любовница, и я его любовница. Твой мужъ глупецъ, и мой такой же. Наконецъ, какое право имѣешь ты упрекать меня? Если онъ любитъ меня больше чѣмъ тебя, моя ль въ томъ вина? Если хочешь сберечь, то привяжи его къ снуркамъ своей юпки. Но будучи богаче меня, не думай говорить со мной безъ того, что я не возражу;» и, за этимъ прекраснымъ образцомъ краснорѣчія, она удалилась, оставивъ при синьорѣ многочисленное собраніе разсуждать о происшедшемъ между ними разговорѣ.

«Когда я возвратился на зиму въ Венецію, она послѣдовала за мной, и какъ оказалась любимицей, то часто приходила видѣть меня. Но она имѣла чрезвычайное самолюбіе, и не могла терпѣть другихъ женщинъ. Въ послѣднюю ночь карнавала, на одномъ общественномъ маскарадѣ она сорвала маску съ госпожи Контарини, единственно потому, что увидала, какъ та оперлась на мою руку. Вы

можете представить себѣ, какой скандалъ она произвела. Но это только одна изъ ея продѣлокъ.

«Она кончила ссорой съ мужемъ, и явилась въ одинъ вечеръ, искать у меня убѣжища. Сначала я хотѣлъ противиться, но она сказала мнѣ, что скорѣе ляжетъ на улицѣ, нежели воротится къ себѣ, что онъ билъ ее (бѣдную овечку), что онъ расточалъ ея деньги, и не имѣлъ объ ней никакой заботы. Какъ была полночь, я оставилъ ее у себя; но на завтра, — нѣтъ возможности принудить ее выйти. Мужъ пришелъ ее отыскивать, кричалъ, клялся, и приказывалъ ей слѣдовать за нимъ; но она не хотѣла согласиться. Тогда онъ прибѣгнулъ къ полиціи, а полиція обратилась ко мнѣ. Я отвѣчалъ, что могутъ взять ее, что я ее не стараюсь удержать, что она сама пришла ко мнѣ, и что они вольны заставить ее выйти въ двери или въ окно. Она сыскала коммисара, но принуждена была возвратиться къ мужу, къ этому *чахлому козлу*, какъ она называла бѣднягу, потому что у него была чахотка. Нѣсколько дней спустя, она вырвалась снова и спокойно поселилась у меня безъ моего согласія. Она воспользовалась моею лѣностью и слабостью. Если я хотѣлъ разсердиться, она всегда успѣвала разсмѣшить меня какою нибудь венеціянскою выходкою; злое созданіе хорошо знало свою власть, и отправляло ее съ этимъ привычнымъ тактомъ женщинъ — большихъ дамъ или поселянокъ, нужды мало, всѣ онѣ одинаковы.

«Такъ она овладѣла моимъ жилищемъ, и тогда голова у ней пошла кругомъ. Она всегда была въ какомъ нибудь крайнемъ положеніи, то кричала, то смѣялась, и была столь страшна въ сердцахъ, что ужасала мужчинъ, женщинъ, дѣтей, потому что имѣла силу амазонки и жестокость Медеи. Дѣйствительно, это было прекрасное животное, но животное неукротимое. Я одинъ могъ приводить ее въ порядокъ, и когда она видѣла меня въ гнѣвѣ, то покорялась. Но ей

приходила на умъ тысяча безумныхъ прихотей. Она была прелестна въ своемъ *faziolo*; но захотѣла имѣть шляпу и перья, — и всѣ мои уговоры, всѣ мои усилія воспротивиться этому смѣшному переодѣванью, были безполезны. Потомъ она захотѣла имѣть одежду знатной дамы. Нужно было ей платье съ шлейфомъ, *la cera* (хвостомъ). Когда она произнесла самымъ забавнымъ образомъ это венеціянское слово, я разразился смѣхомъ. Всякое противурѣчіе было невозможно, и она начала таскать за собою свой проклятой хвостъ всюду, куда бы ни пошла.

«Въ тоже время, она била женщинъ и перехватывала мои письма. Я засталъ ее однажды разсматривающую одно изъ нихъ, съ желаніемъ узнать по его формѣ, не отъ женщины ли оно. Она жаловалась тогда на свое невѣжество и училась азбукѣ, чтобы распечатывать, говорила она, всѣ присылаемыя ко мнѣ письма и читать ихъ.

«Я однакожъ долженъ отдать ей справедливость, какъ хозяйкѣ дома. Съ минуты, когда она поступила ко мнѣ, какъ *donna di governa*, мои расходы были уменьшены на половину, покои содержались въ чистотѣ и всякая вещь въ порядкѣ, исключая ея самой.

«Въ заключеніе я имѣю многіе поводы думать, что она питала ко мнѣ неподдѣльную привязанность. Приведу тому одно доказательство. Въ одинъ осенній день, когда я отправился на Лидо съ своими гондольерами, застигъ насъ жестокій шквалъ, подвергнувшій насъ дѣйствительной опасности. Гондола была наполнена водой, весло потеряно, море волновалось, дождь падалъ потоками, ночь приближалась, а вѣтеръ не утихалъ. Наконецъ, послѣ ужасныхъ усилій, мы воротились въ Венецію, и я увидалъ Маргариту на ступеняхъ дворца Мочениго, съ слезами на глазахъ, съ растрепанными, и разбросанными по груди волосами, измоченными дождемъ. Она живописно стояла посреди порывовъ вѣтра, волновавшаго ея волосы. Съ своимъ блѣднымъ

лицемъ, блуждающими взорами, съ моремъ, ревущимъ у ея ногъ, она походила на Медею, только что сошедшую съ колесницы, или на божество бури. Въ заключеніе, ни одного живаго существа не было тутъ, чтобы привѣтствовать нашъ пріѣздъ. Когда она меня увидала живымъ и здоровымъ, то не подбѣжала ко мнѣ, какъ можно бы было ожидать, но вскричала: «*Ah! can della Madonna, no esta il tempo per andar all' Lido,* потомъ бросилась въ домъ, и отвела сердце, поносся гондольеровъ, что они не предузнали бурю. Слуги разсказывали мнѣ, что она хотѣла ѣхать въ лодкѣ, искать меня, на что всѣ гондольеры отказались пуститься въ море въ подобную погоду; тогда она сѣла на ступени дворца, подъ бурей, и не хотѣла слышать никакихъ утѣшеній. Ея радость, при моемъ возвращеніи, имѣла характеръ свирѣпости; она походила на радость тигрицы, нашедшей потерянныхъ дѣтей.

«Но ея царствованіе приближалось къ концу. Нѣсколько мѣсяцевъ спустя, она сдѣлалась совершенно нестерпимою, и справедливыя или ложныя жалобы, подымавшіяся противъ нея, рѣшили меня ее бросить. Я сказалъ ей, что она теперь достаточно собрала для себя и для своей матери, и что должно ей возвратиться. Она не была согласна на это; я настаивалъ, и она грозила мнѣ употребить въ дѣло ножъ и отмстить себя. Я ей сказалъ, что уже видывалъ ножи, обнаженные на меня, и что если она хочетъ употребить его, то одинъ былъ на столѣ къ ея услугамъ. На другой день, во время обѣда, она вошла, сломавъ, въ видѣ пролога, стеклянную дверь, которая вела въ покои, быстро приблизилась къ столу и вырвала изъ моихъ рукъ ножикъ съ такою быстротою, что поранила меня. Не знаю, хотѣла ли она употребить его противъ себя или противъ меня, но Флетчеръ обезоружилъ ее. Тогда я позвалъ своихъ гребцовъ и далъ имъ приказъ, приготовить гондолу и свести Маргариту домой, наблюдая, чтобы съ ней ничего не

случилось въ дорогѣ. Она казалась совершенно спокойною, и сошла съ лѣстницы. Потомъ я окончилъ обѣдъ.

«Вдругъ мы услышали сильный шумъ, и увидѣли гребцовъ, которые несли ее назадъ. Она бросилась въ каналъ. Не вѣрю я, чтобы она имѣла охоту умертвить себя, но если подумать объ ужасѣ, внушаемомъ въ неумѣющихъ плавать видомъ глубокой воды (а Венеціяне подходятъ сюда, хотя постоянно живутъ на водѣ), если подумать, что уже наступила ночь и было холодно, то должно признаться, что она должна была находиться въ эту минуту подъ вліяніемъ злаго духа. Гребцы вытащили ее прежде, чѣмъ она успѣла потерпѣть много. Она только напилась соленой воды и вымочила платье.

«Мои люди были поражены отчаяніемъ. Они всегда боялись ее, и опечалились, видя ея возвращеніе. Они совѣтовали мнѣ взять предосторожности, обратиться къ полиціи, какъ толпа трусовъ, какими они были. Я не сдѣлалъ ничего подобнаго, потому что думалъ окончить это дѣло иначе.

«Лишь только она оправилась отъ претерпѣннаго потрясенія, я вновь отослалъ ее, и видѣлъ ее только два раза въ оперѣ, сквозь толпу. Она сдѣлала нѣсколько покушеній, войти снова ко мнѣ, но безъ всякихъ насилій. Вотъ исторія Маргериты Коньи.»

Посреди этой-то странной жизни Байронъ написалъ первыя страницы *Донъ Жуана*. Но скоро суждено было новому очарованію слиться съ участью того, чья душа была постоянно предана женщинамъ, и кто чувствовалъ пресыщеніе отъ этихъ легкихъ связей, въ которыхъ онъ искалъ скорѣе развлеченія отъ скуки, нежели дѣйствительнаго счастія. Байронъ познакомился съ графинею Гвиччіоли. Она была на семнадцатилѣтнемъ возрастѣ взята изъ своего монастыря, чтобы сдѣлаться женою старика, который, правда, принадлежалъ къ одной изъ лучшихъ фамилій въ Италіи, но не имѣлъ другихъ правъ на любовь женщины.

Байронъ произвелъ на нее глубокое и быстрое впечатлѣніе. Его голосъ, его пріемы, его любезность, его благородное и прекрасное лице, внушили ей страсть, о какой она не имѣла до того времени понятія. Но она произвела тоже самое впечатлѣніе на душу Байрона. Тотъ и другая не замедлили открыться другъ другу, и малое время спустя, ихъ связь достигла той степени, на которой другія кончаются. Въ апрѣлѣ 1819 графиня Гвиччіоли была принуждена оставить Венецію и ѣхать съ мужемъ въ Равенну; Байронъ послѣдовалъ за нею.

Въ августѣ графиня отправилась въ Болонію, и Байронъ тоже. Черезъ мѣсяцъ, мужъ ее оставилъ этотъ городъ; но какъ состояніе ея здоровья требовало перемѣны температуры, то онъ позволилъ ей возвратиться съ Байрономъ въ Венецію, и оба они поселились въ виллѣ, нанятой Байрономъ.

Старый графъ, который одинъ имѣлъ право воспротивиться подобному распоряженію, казался сначала согласнымъ, и какъ доходы его были недостаточны, то онъ просилъ у Байрона 1000 фунтовъ стерлинговъ, на узаконенные проценты. Только послѣ отказа, сдѣланнаго поэтомъ на эту просьбу, онъ заговорилъ о своей чести, и сдѣлался раздражительнымъ. Однакожъ всѣ споры тогда кончились возвращеніемъ графини въ Равенну. Но уединеніе, въ которомъ она очутилась въ этомъ романическомъ городѣ, и воспоминаніе о прекрасныхъ дняхъ, проведенныхъ ею здѣсь нѣсколько мѣсяцевъ прежде, не могли заставить ее забыть своего знаменитаго любовника. Она подверглась такому страданію, что ея здоровье разстроилось, и по просьбѣ ея родственниковъ и съ разрѣшенія мужа, лордъ Байронъ, давшій графу обѣщаніе не видаться съ нею, и рѣшившійся ѣхать въ Англію, перемѣнилъ свое намѣреніе и прибылъ въ Равенну. Онъ писалъ къ ней тогда: «Никогда я не имѣлъ бы силы покинуть землю, обитаемую вами, не уви-

дѣвъ васъ еще разъ. Вамъ рѣшать, долженъ ли я покинуть васъ снова. Что до остальнаго, мы поговоримъ объ этомъ когда будемъ вмѣстѣ. Вы обсудите сами, что я долженъ дѣлать для вашего спокойствія, если нужно мнѣ удалиться или остаться. Потому что въ отношеніи меня, что для меня важно? Я гражданинъ міра, и всѣ страны для меня одинаковы, какъ одна, такъ другая. Съ той минуты, какъ я васъ знаю, вы были единственнымъ предметомъ моихъ помышленій. Я считалъ лучшимъ средствомъ для вашего спокойствія, для спокойствія вашего семейства, уѣхать... далеко отъ васъ... очень далеко. Потому что, оставаться близь васъ, и не видѣть васъ, дѣло не возможное. Но вы рѣшили, что я долженъ возвратиться въ Равенну. Я возвращаюсь, я сдѣлаю, и буду всемъ тѣмъ, что вы захотите. Не могу ничего сказать болѣе.»

Не было возможности выразиться болѣе истинно и болѣе трогательно. Есть тутъ отзвукъ нѣжности и скорбнаго чувства, проницающаго сердце, и все это письмо обнаруживаетъ намъ, что бѣдный поэтъ не ожидалъ ничего счастливаго въ своей судьбѣ, и тщетно напрягалъ силы для борьбы съ нею. Всѣ сношенія, какія онъ имѣлъ потомъ съ графинею, носятъ отпечатокъ этого самаго самоотверженія характера, этого нѣмаго унынія въ человѣкѣ, который кончилъ тѣмъ, что предался своей участи.

Онъ пробылъ довольно долгое время въ Равеннѣ, и съ каждымъ днемъ испытывалъ новую любовь къ темнымъ лѣсамъ и уединенію этого города. Здѣсь написалъ онъ *Марино Фальери*, *Сарданапала*, *Двухъ Фоскари*, *Каина*, *Пророчество Данта*, переводъ *Пульчи*, и третью и четвертую пѣсни *Донъ Жуана*, заключающія эпоху любви Жуана къ Гаиде. Эти двѣ пѣсни очевидно написаны подъ вліяніемъ страсти Байрона къ графинѣ, подъ вліяніемъ веденнаго имъ здѣсь образа жизни, и слова, сказанныя имъ

о влюбленныхъ герояхъ этой части поэмы, можно вполнѣ примѣнить къ самому Байрону и его возлюбленной:

«. .
Они не созданы для міра,
На прихоть этого кумира;
Но, словно, бывъ порождены
Живымъ источникомъ волны,
Какъ нимфа съ сильфомъ, въ снахъ, обманахъ,
Незримы, внѣ заботъ земли,
Они свой вѣкъ бы провели
Между цвѣтами иль въ фонтанахъ,
Незнавъ въ полетѣ сладкихъ сновъ
Недвижной тяжести часовъ...»

Лѣтомъ 1820, графиня Гвиччіоли разлучилась съ своимъ мужемъ. Это разлученіе было слѣдствіемъ ревности графа. Еще за нѣсколько лѣтъ до этого, графиня получила въ Римѣ разводную, но онъ обѣщалъ перемѣнить поведеніе и она согласилась возвратиться къ нему. Тогда онъ снова началъ жаловаться и хотѣлъ запретить графинѣ принимать у себя Байрона, хотя тотъ жилъ въ томъ же дворцѣ. Все Равенское общество возмутилось противъ него. Самые неснисходительные люди говорили, что дозволивъ эти сношенія въ теченіе столь долгаго времени, ему вовсе не шло желать прекратить ихъ, и друзья графини, видя такіе недостойные съ нею поступки, настаивали, чтобы разводъ совершился. Ихъ жалобы были выслушаны. Графиня возвратилась къ своему отцу, а графъ принужденъ былъ платить ей пенсіонъ. Жилище ея семейства было около пятнадцати миль отъ Равенны. Лордъ Байронъ ѣздилъ видѣться съ нею разъ или два въ мѣсяцъ, и жилъ остальное время въ совершенномъ уединеніи и одиночествѣ.

Въ то время Италія была жертвой жестокихъ потрясеній, стремясь къ освобожденію себя отъ иноземнаго ига.

послѣдній вечеръ, проведенный имъ въ Генуѣ съ леди Блессингтонъ, онъ сказалъ ей съ глубокой задумчивостью: «Теперь мы всѣ вмѣстѣ; но когда мы увидимся снова? Я имѣю родъ предчувствія, которое, мнѣ говоритъ, что мы видимся послѣдній разъ. Я думаю, что мнѣ не воротиться изъ Греціи.»

Въ апрѣлѣ 1823, его посѣтилъ г. Блакьеръ, отправившійся тогда въ Морею. Почти въ слѣдъ за этимъ, Байронъ вошелъ въ сношенія съ Греческимъ комитетомъ, и въ концѣ іюля оставилъ Италію, чтобы не возвратиться туда болѣе. Графиня Гвиччіоли осталась одна. Братъ ея, графъ Гамба, сопровождалъ Байрона. Первоначально онъ отправился одинъ изъ Іоническихъ острововъ, потому что хотѣлъ узнать вѣрнѣе положеніе дѣлъ, прежде чѣмъ выйдетъ на материкъ. Онъ довольно долгое время пробылъ на Кефалонникѣ, занимаясь разсмотрѣніемъ политическаго состоянія страны, куда вступалъ.

Въ исходѣ декабря, Байронъ достигъ береговъ Мореи, и не взирая на противные вѣтры, и въ досаду Турецкаго флота, осаждавшаго Миссолонги, прибылъ въ этотъ городъ посреди восхищеннаго народа, который проводилъ его съ торжествомъ до назначеннаго для него дома. Неоднократно было повторяемо, что нѣтъ возможности соединить поэтическій умъ съ положительною способностью. Но исторія, сохраняющая имена Александра, Цесаря и Наполеона, подтверждаетъ противное, и воинское поприще великаго поэта одинаково можетъ служить къ опроверженію подобной теоріи. Съ минуты его прибытія въ Грецію, никто не обнаружилъ столько какъ онъ, вѣрнаго сужденія и смѣлости, болѣе присутствія духа въ случаяхъ, гдѣ бы всякому было извинительно потеряться, посреди затрудненій всякаго рода, съ дикими и неукротимыми Сульотами, и невѣдущими законодателями, то осуждаемый въ скупости, потому что сберегалъ свои средства на полезные расходы, то считаемый

за аристократа, потому что хотѣлъ доставить силу правительству, долженствовавшему сражаться съ иноземцемъ. Обманутый въ надеждахъ ожидаемой славы, и живя посреди города, опустошаемаго язвой и потрясеніями, онъ ни одного раза не предался раздражительности, отвращенію или унынію.

Таковы были обстоятельства, въ которыя былъ поставленъ Байронъ, не въ слѣдствіе смѣшнаго энтузіазма, но въ слѣдствіе желанія его обречься на высокое дѣло, заслужить истинное уваженіе и вырвать народъ изъ подъ постыднаго ига. Первоначально онъ обратилъ вниманіе на уменьшеніе свирѣпости характера этой борьбы, и достигъ того, возвративъ Юсуфу пашѣ Турецкихъ плѣнниковъ, и писавъ къ нему объ этомъ. Потомъ онъ хотѣлъ осадить Лепантъ, но былъ остановленъ возмущеніемъ своихъ войскъ. Тогда онъ принялся за сформированіе бригады, съ которою бы могъ начать военныя дѣйствія съ будущей весной, и защищать Миссолонги. Для исполненія этого проэкта онъ выдалъ сумму на двѣ трети издержекъ.

15 февраля имъ овладѣлъ жестокій припадокъ лихорадки, который длился не долго, но заставилъ его сильно страдать, и много ослабилъ его. Съ этого времени, онъ почти безпрерывно томился и началъ чувствовать ознобы и головокруженія. Безъ сомнѣнія онъ еще болѣе увеличилъ свою болѣзнь слишкомъ строгой діетой, потому что питался только плодами, а дурная погода препятствовала пользоваться движеніемъ. Все его развлеченіе состояло въ томъ, что онъ игралъ съ собакой, и иногда присутствовалъ при стрѣльбѣ солдатъ. Въ подобномъ положеніи малѣйшій случай долженъ былъ сдѣлаться для него гибельнымъ. Въ одинъ день ему случилось ѣхать въ открытой лодкѣ подъ сильнымъ дождемъ; къ несчастію онъ былъ въ поту, и возвратясь домой почувствовалъ лихорадку. «Вечеромъ, когда я вошелъ въ его комнату, говоритъ графъ Гамба, онъ

Байронъ съ восторгомъ принялъ участіе въ этомъ дѣлѣ, и послалъ къ Неаполитанскому правительству письмо, въ которомъ, каковы бы ни были его политическія мнѣнія, онъ ярко выразилъ благородную душу, кипящую желаніемъ общественнаго блага, и прекрасное сердце, исполненное любви къ людямъ, которыхъ ненависть, зависть, клевета умѣли отравить его жизнь, но не могли погасить въ немъ того, что было даровано природой и спасено его геніемъ.

Сколько истины въ словахъ сказанныхъ имъ о себѣ: «Тѣ, которые долго меня преслѣдовали, восторжествуютъ, и справедливость будетъ отдана мнѣ только въ то время, когда эта рука будетъ также холодна, какъ ихъ сердце.» Однако въ Италіи отдавали справедливость его мужеству и добродѣтели. «Но Неаполитанцы, говоритъ Байронъ, обманывались сами, и обманули всѣхъ; желавшіе отдать свою кровь для Италіи, могли дать ей только свои слезы.» Патріоты были изгнаны, и между ними находились графъ Гамба съ сыномъ — отецъ и братъ Гвиччіоли. Опасались, что Байронъ подвергнется тому же приговору, и бѣдные Равенны подали кардиналу прошеніе, чтобы ему позволили оставаться. Этотъ случай много говоритъ въ пользу Байрона.

Въ октябрѣ 1821, Байронъ поѣхалъ въ Пизу, гдѣ его ожидала графиня Гвиччіоли съ семействомъ. Въ этомъ городѣ онъ узналъ о смерти своей побочной дочери, прижитой имъ съ одной англійской дамой. Она умерла въ монастырѣ Банья-Кавалло, куда помѣстилъ ее Байронъ. Онъ очень любилъ этого ребенка и горько сожалѣлъ объ немъ. Онъ послалъ ея набальзамированное тѣло въ Англію, и приказалъ похоронить его на Гарровскомъ кладбищѣ, близь мѣста, часто бывшаго свидѣтелемъ забавъ его дѣтства.

Около того же времени, человѣкъ, котораго онъ особенно любилъ, Шеллей, утонулъ вмѣстѣ съ Вилліамсомъ, при переѣздѣ изъ Ливурно въ Леричи. Его остатки были сожжены. «Передъ нами, говоритъ Трелавней, было море

съ своими островами, за нами Аппенины, и подлѣ насъ широкій костеръ, котораго пламя, волнуемое морскимъ вѣтромъ, принимало всѣ роды фантастическихъ формъ. Время было прекрасное. Усыпленныя волны Средиземнаго моря тихо омывали берегъ. Желтый песокъ спорилъ съ прозрачною лазурью неба. Горы вздымали къ облакамъ свою ледяную вершину, и пламя костра смѣло устремлялось въ воздухъ.»

Смерть Шеллея оставила Байрона одного съ Гунтомъ продолжать начатый имъ журналъ «Либералъ.» — Не смотря на піесы Байрона «*Небо и Земля* и *Видѣніе Послѣдняго Суда*,» онъ не имѣлъ успѣха.

Изъ Пизы Байронъ отправился въ Грецію.

Мысль, ѣхать туда, долго его занимала и совершенно соотвѣтствовала его характеру. Еще съ самыхъ нѣжныхъ лѣтъ, онъ любилъ тревоги и битвы, и со дня первой публикаціи своихъ сочиненій до самой смерти, казалось, онъ находился подъ вліяніемъ мысли, что одна литературная жизнь недостаточна для наполненія дѣятельности его ума. Однажды онъ писалъ къ Муру: «Это всѣмъ покажется странно, но я не думаю, чтобы литература была моимъ призваніемъ.»

Греція возобновила въ немъ его первыя воспоминанія. Она, съ своей поэтической почвой, съ своей упорной борьбой, съ сраженіями, представляла его уму, все что могло быть для него плѣнительно. Дѣло Грековъ сдѣлалось почти народнымъ въ Англіи, и многіе изъ замѣчательныхъ людей приняли въ немъ горячее участіе. Лордъ Байронъ, объявивъ себя сподвижникомъ этого дѣла, явился въ глазахъ своихъ соотечественниковъ, какъ человѣкъ, одаренный благороднымъ характеромъ, и хотя бы его предпріятіе удалось или нѣтъ, но онъ могъ наслаждаться народною любовью, которая была имъ утрачена въ теченіе бурной его жизни. Хотя столько поводовъ увлекали его на защиту Греціи, однакожъ онъ рѣшался на то, испытывая гибельныя предчувствія; и въ

не теряя ни минуты, пошелъ къ своему господину, сказать, какъ необходимо ему согласиться на кровопусканіе. Онъ мнѣ отвѣчалъ: «Я очень опасаюсь, что они ничего не понимаютъ въ моей болѣзни;» — и протягивая свою руку: «вотъ,—сказалъ онъ,—моя рука, дѣлайте, что хотите.»

«Милордъ ослабѣвалъ болѣе и болѣе, и, 17 числа открывали ему кровь одинъ разъ утромъ, и другой разъ въ два часа по полудни. За каждымъ изъ этихъ двухъ кровопусканій слѣдовалъ обморокъ, и онъ упалъ бы, если бы я не удержалъ его въ моихъ рукахъ. Для предупрежденія подобнаго случая, я старался не допускать его двигаться безъ моей помощи.

«Въ этотъ день господинъ сказалъ мнѣ два раза: «Я не могу спать, и ты знаешь, что уже недѣля, какъ я не спалъ. Знаю, прибавилъ онъ, что человѣкъ не можетъ оставаться безъ сна, какъ только извѣстное время, послѣ котораго онъ необходимо дѣлается сумасшедшимъ и не можетъ быть ничѣмъ спасенъ, а я предпочту десять разъ застрѣлиться, нежели быть сумасшедшимъ; смерти не боюсь, чувствовать ее приближеніе я способенъ болѣе нежели думаютъ.»

«Не полагаю, чтобы милордъ имѣлъ мысль до 18 числа, что конецъ его приближался; онъ сказалъ мнѣ: «Боюсь, чтобы Тита съ тобою не сдѣлались больны ухаживая за мною день и ночь.» Я отвѣчалъ ему, что мы не отойдемъ отъ него, пока онъ не поправится. Какъ днемъ 16 числа у него былъ бредъ, то я имѣлъ предосторожность вынести пистолеты и стилетъ, которые, до тѣхъ поръ оставались на ночь подлѣ его постели.

«18 числа, онъ часто обращался ко мнѣ; и казался недоволенъ леченіемъ своихъ медиковъ. Я просилъ его тогда позволить мнѣ послать за докторомъ Томасомъ. «Пошли отыскать его, но поторопись. Я досадую, что не позволилъ тебѣ послать за нимъ ранѣе, потому что я убѣж-

денъ, что они обманулись въ моей болѣзни; напиши самъ, имъ не понравится увидать здѣсь другихъ докторовъ.»

«Я не потерялъ ни минуты, чтобы исполнить его приказанія и увѣдомить о томъ доктора Бруно и г. Миллингена, которые мнѣ сказали, что я очень хорошо сдѣлалъ, потому что они сами начинали сильно безпокоиться. Когда я возвратился въ комнату милорда: «Послано? сказалъ онъ. —Да милордъ.— Ты хорошо сдѣлалъ; я желаю знать, что такое у меня.» Хотя, казалось, онъ не воображалъ себя столь близкимъ къ кончинѣ, я замѣтилъ, что онъ часъ отъ часу ослабѣвалъ болѣе, и начиналъ чувствовать припадки бреду. При концѣ одного изъ нихъ онъ сказалъ мнѣ: «Я начинаю вѣрить, что я дѣйствительно боленъ; и, въ случаѣ внезапной смерти, желаю дать тебѣ нѣкоторыя приказанія, которыя, надѣюсь, ты постараешься исполнить.» Я увѣрилъ его въ вѣрности моей къ исполненію его воли, и прибавилъ, что надѣюсь, что онъ проживетъ довольно долго, чтобы исполнить ихъ самому. Онъ отвѣчалъ: «Нѣтъ, это кончено, нужно все сказать тебѣ не теряя ни минуты. —Прикажете, милордъ, взять чернилы, перо и бумагу?— «О! Боже мой, нѣтъ; потеряешь слишкомъ много времени, а я не могу его терять. Слушай внимательно,» сказалъ онъ мнѣ.

«Твоя судьба будетъ устроена, Флетчеръ.— Умоляю васъ, милордъ, говорите о дѣлахъ болѣе важныхъ. — О! дитя мое, сказалъ онъ: О! милая дочь моя, милая Ада! О, Боже мой! еслибъ я могъ ее видѣть! Отдай ей мое благословеніе; — отдай его моей милой сестрѣ Августѣ и ея дѣтямъ. — Ты будешь у леди Байронъ. Скажи ей, — скажи ей все. — Она расположена къ тебѣ.»

«Милордъ казался глубоко тронутъ въ эту минуту. Голосъ его пресѣкся; я могъ разслушать только отрывчатыя слова, но онъ говорилъ сквозь зубы, казался весьма важнымъ, и часто усиливалъ голосъ, чтобы сказать: «Флет-

лежалъ на софѣ, и лице его носило выраженіе безпокойства и задумчивости. — Я очень страдаю, сказалъ онъ мнѣ: смерть не безпокоитъ меня, но я не могу переносить этого томленія.»

Однакожъ, на слѣдующій день онъ выѣзжалъ еще верхомъ. Дальнѣйшее развитіе болѣзни Байрона и обстоятельства его кончины описаны были камердинеромъ его, Флетчеромъ. Вотъ его слова: «Возвратясь, мой господинъ сказалъ, что седло было не совсѣмъ сухо, и что онъ опасается чтобы это не увеличило его болѣзни. Лихорадка возобновилась, и я съ горестью увидѣлъ на другое утро, что нездоровье становилось болѣе сильно. Милордъ былъ весьма опечаленъ и жаловался, что не спалъ ночь. Я приготовилъ ему немного аррорута; онъ взялъ только двѣ или три ложки, и сказалъ, что это было очень хорошо, но что онъ не можетъ болѣе. Только на третій день, 12 числа, я началъ безпокоиться. При всѣхъ насморкахъ, какіе случалось имѣть моему господину, сонъ его не оставлялъ, и не бывало лихорадки. Я отправился тотчасъ къ докторамъ, гг. Бруно и Миллингену, и распрашивалъ ихъ о болѣзни своего господина. Они увѣрили меня, что тутъ нѣтъ никакой опасности; что я могъ быть совершенно спокоенъ; что въ нѣсколько дней все поправится. Это было 13 числа. На слѣдующій день я не могъ удержаться, чтобъ не умолять милорда послать за докторомъ Томасомъ, въ Зантъ. Мой господинъ велѣлъ мнѣ посовѣтоваться объ этомъ съ докторами. Они мнѣ сказали, что не было необходимости посылать ни за какимъ другимъ докторомъ, потому что они надѣялись, что въ нѣсколько дней все пойдетъ хорошо. Я долженъ замѣтить здѣсь, что милордъ неоднократно повторялъ въ теченіе дня, что доктора ничего не понимали въ его болѣзни.

«Въ такомъ случаѣ, милордъ, вы должны бы были посовѣтоваться съ другимъ медикомъ, сказалъ я ему. Они

мнѣ говорятъ, Флетчеръ, что это насморкъ обыкновенный, какъ всѣ тѣ, какіе я уже имѣлъ. — Я увѣренъ, милордъ, что вы никогда такого не имѣли. — Я тоже думаю, сказалъ онъ.

«15 числа, я возобновилъ свои просьбы, чтобы пригласили доктора Томаса; меня увѣрили снова, что милорду будетъ легче въ два или три дня. Въ слѣдствіе этихъ неоднократно повторенныхъ увѣреній, я не настаивалъ болѣе до тѣхъ поръ, какъ уже было поздно.

«Жестокія слабительныя, которыя ему давали, казалось мнѣ не слишкомъ соотвѣтствовали его болѣзни; потому что, не имѣя ничего въ желудкѣ, они заставляли его только страдать: это же бы самое произошло даже съ здоровыми особами. Въ продолженіе восьми дней, мой господинъ проглотилъ только малое количество бульона въ два или три раза, да двѣ ложки аррорута 18 числа, наканунѣ своей смерти. 15 числа въ первый разъ заговорили о томъ, чтобы пустить ему кровь. Когда докторъ Бруно предложилъ это, мой господинъ сильно воспротивился, и спрашивалъ у г. Миллингена, развѣ были сильныя побудительныя причины, чтобы пустить ему кровь. Тотъ отвѣчалъ, что кровопусканіе могло доставить нѣкоторую пользу, но что его можно отложить до завтра. Въ слѣдствіе этого моему господину пустили изъ правой руки, 16 числа вечеромъ, шестнадцать унцій крови. Я замѣтилъ, что онъ былъ въ сильномъ жару. Тогда докторъ Бруно сказалъ, что часто уговаривалъ моего господина дозволить открыть кровь, но что онъ не хотѣлъ согласиться. Начался долгой споръ о потерянномъ времени и о необходимости послать въ Зантъ; на это мнѣ сказали, въ первый разъ, что это было безполезно, потому что мой господинъ либо поправится, либо умретъ, прежде чѣмъ пріѣдетъ докторъ Томасъ. Положеніе моего господина дѣлалось хуже; но докторъ Бруно думалъ, что новое кровопусканіе могло бы спасти ему жизнь. Я,

черъ, если ты не исполнишь приказаній, которыя я тебѣ далъ, я буду тебя мучить, если это возможно.» Я сказалъ ему: «Милордъ, я ни слова не слыхалъ изъ того, что вы мнѣ сказали.— О! Боже! вскричалъ онъ, все кончено! теперь слишкомъ поздно... Возможноль, чтобы ты меня не слыхалъ?— Нѣтъ, милордъ; но умоляю васъ, попытайтесь еще сказать мнѣ о вашихъ желаніяхъ.— Какъ могу я это? слишкомъ поздно, все кончено. Совершается воля Бога, а не наша.— Да, сказалъ онъ, это не моя воля! Но я попробую.» Дѣйствительно, онъ сдѣлалъ нѣсколько усилій чтобъ говорить; но не могъ произнести болѣе двухъ или трехъ словъ сряду, какъ: «Жена моя! дитя мое! сестра моя! ты все знаешь;— скажи все,— ты зналъ мои намѣренія.» Остальное не было возможности понять.

«Было около полудня; медики имѣли консультацію, и было положено, дать милорду хинхину въ винѣ. Прошло восемь дней, какъ онъ не ѣлъ ничего, кромѣ того, о чемъ я уже сказалъ, что не могло его поддержать. За исключеніемъ нѣсколькихъ словъ, которыя я передалъ тѣмъ, къ кому они относились, и которыя я готовъ сообщить тѣмъ изъ нихъ, кто того пожелаетъ, невозможно было ничего понять изъ говореннаго милордомъ послѣ того, какъ онъ принялъ хинхину. Онъ обнаружилъ желаніе спать. Я спросилъ у него, не желаетъ ли онъ, чтобы сходилъ за г. Перри. «Да, сыщи его.» Г. Перри просилъ его успокоиться. Онъ пролилъ нѣсколько слезъ и казалось задремалъ. Перри вышелъ изъ комнаты съ надеждою найти его лучше при своемъ возвращеніи. Увы! это было начало летаргіи, предшествовавшей его кончинѣ. Послѣднія слова, слышанныя мной были произнесены имъ вечеромъ на 18 число, около шести часовъ: «Нужно, чтобы я теперь спалъ.» Онъ уронилъ свою голову, чтобы не поднять ее болѣе. Въ продолженіе двадцати четырехъ часовъ онъ не сдѣлалъ ни малѣйшаго движенія. По временамъ съ нимъ случалось удушье и

родъ предсмертнаго хрипѣнія. Тогда я звалъ Титу помочь мнѣ поднять его голову, и онъ казался мнѣ совершенно оцепенѣлымъ. Хрипѣніе возобновлялось каждые полчаса, и мы продолжали приподнимать ему голову каждый разъ какъ оно возвращалось, до шести часовъ вечера другаго дня, 19 числа, когда я увидалъ, что милордъ открылъ глаза и вновь ихъ закрылъ безъ всякаго признака боли, не сдѣлавъ ни малѣйшаго движенія ни которымъ изъ членовъ. «О! Боже мой, вскричалъ я, я боюсь, что милордъ не умеръ ли.» Доктора пощупали его пульсъ, и сказали: «Ваша правда; его нѣтъ болѣе.»

22 Апрѣля, остатки Байрона были перенесены въ церковь, гдѣ покоился Марко Ботцарисъ и генералъ Норманъ. Войска правительства и большая часть народонаселенія сопровождали поѣздъ. Тѣло Байрона было заключено въ деревянномъ, грубо устроенномъ гробѣ. Черный плащъ покрывалъ его; на этомъ плащѣ лежала каска, шпага, и лавровый вѣнецъ. Но никакое погребальное торжество не могло бы произвести такого впечатлѣнія, какъ этотъ простой обрядъ, бывшій послѣднимъ и единственнымъ ему даромъ, котораго люди не оспоривали у великаго современника.

Успокоила ли смерть Байрона стаю свирѣпыхъ клеветниковъ? Научила ли она строгихъ судей чужихъ недостатковъ чтить тѣ достоинства, которыхъ они сами лишены? Была ли судьба поэта урокомъ для общества, или хоругвь генія сдѣлалась только вывѣской тщеславія и гордости его соотечественниковъ? Не знаемъ. Вѣрно только то, что черныя страсти живучи въ неочищенномъ сердцѣ, какъ плевелы на невоздѣланной нивѣ.

* *
*

ЛЕСАЖЪ.

Мѣсто рожденія Лесажа долгое время было въ неизвѣстности; знали только, что онъ родомъ изъ Бретани; но недоставало на счетъ этого точныхъ свѣдѣній, и потому его біографы, находясь въ нерѣшимости, думали, что онъ родился или въ Рюйсѣ (Rhuys), или въ Ваннѣ (Vannes), — честь, которую ни одинъ изъ прочихъ городовъ не оспаривалъ у нихъ.

Только въ 1819 году, знаменитый филологъ, г. Одиффре, попытался снять покровъ, скрывающій колыбель Лесажа. Благодаря своимъ постояннымъ усиліямъ, благосклонному содѣйствію двухъ министровъ и ревности, употребленной въ этомъ случаѣ префектомъ провинціи Морбиганъ, онъ мало по малу устранилъ неясности и успѣлъ наконецъ опредѣлить положительнымъ образомъ, въ слѣдствіе неопровержимыхъ документовъ, — день, годъ и мѣсто рожденія незабвеннаго творца *Жиль-Блаза*.

Алэнъ-Рене́ Лесажъ родился въ небольшомъ городѣ Сарзо, на полуостровѣ Рюйсѣ, 8 мая 1668 года. Замѣчательно, что тотъ, кто долженствовалъ обогатить Французскую сцену комедіями *Crispin rival de son maître* и *Turcaret*, увидѣлъ свѣтъ въ тотъ самый годъ, когда Расинъ произвелъ своихъ *Plaideurs*, а Мольеръ своего *Avare*! — Для человѣка, которому суждено было проходить по тому же поприщу, это значило, конечно, родиться подъ благопріятными предзнаменованіями.

Лесажъ былъ единственный плодъ союза Клавдія Лесажа и Анны Бренюга. Отецъ его, исправлявшій при королевскомъ дворѣ въ Рюйсѣ должности адвоката, нотаріуса и регистратора, пользовался обезпеченнымъ состояніемъ; но этотъ достатокъ болѣе зависѣлъ отъ его должностей, чѣмъ отъ наслѣдственнаго или благопріобрѣтеннаго богатства, и потому Лесажъ, лишившись въ 1667 году своей матери, и пять лѣтъ спустя—отца своего, получилъ весьма скудное наслѣдство. Сирота четырнадцати лѣтъ, онъ вступилъ въ опекунство своего дяди, который, въ слѣдствіе дурнаго своего управленія, разстроилъ и раззорилъ родовое его наслѣдіе. Если къ несчастію молодаго Лесажа дядя его пренебрегъ сохраненіемъ небольшаго его достоянія, то, по крайней мѣрѣ, къ благу словесности, не пренебрегъ его воспитаніемъ. Лесажъ былъ опредѣленъ въ Коллегію Іезуитовъ въ Ваннѣ, гдѣ не замѣдлилъ отличиться; онъ прошелъ здѣсь блестящимъ образомъ свой курсъ; но вышелъ не окончивъ его, чтобы вступить въ откупа въ Бретани, гдѣ исправлялъ онъ въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ очень незначительную должность. Не понравилась ли Лесажу служебная жизнь, или можетъ быть онъ испыталъ какую нибудь несправедливость и надменное съ нимъ обращеніе какого нибудь откупщика,—какъ бы то ни было, онъ оставилъ въ 1692 году должности, несогласовавшіяся ни со вкусомъ его, ни съ характеромъ, и пріѣхалъ на жительство въ Парижъ.

Здѣсь онъ слушалъ университетскіе курсы, и предался нѣкоторое время изученію Философіи и Права. Въ Коллегіи Іезуитовъ онъ познакомился съ Данше (Danchet), который сблизился съ нимъ дружественно и внушилъ ему въ послѣдствіи идею перваго его творенія.

Лесажъ обладалъ свѣтлымъ умомъ, замѣчательною наружностію и обращеніемъ хорошаго общества, которыя открыли ему входъ во многіе дома и сдѣлали его знаком-

ство лестнымъ; онъ даже сдѣлался свѣтскимъ человѣкомъ, и если вѣрить современной хроникѣ, то одна богатая дама отдала ему свое сердце и предоставила состояніе, хотя ограниченное, но казавшееся немаловажнымъ въ сравненіи съ состояніемъ Лесажа. Этотъ анекдотъ заимствованъ у авторовъ «Исторіи Французскаго театра», но онъ вѣроятно недостовѣренъ. На счетъ этого братья Парфэ прибавляютъ слѣдующее: «Мы не вѣдаемъ, что воспослѣдовало за этой «любовью; но смерть, или удаленіе дамы прекратили нако«нецъ связь». Если эта исторія достовѣрна, то кажется страннымъ, что имя героини осталось въ неизвѣстности. Во всякомъ случаѣ эта связь вѣроятно была кратковременна, потому что Лесажъ, пріѣхавъ въ 1694 году въ Парижъ, женился 28 сентября тогоже года на прелестной особѣ, Маріи Гюйаръ (Huyard), простаго сословія, которой добродѣтели были единственнымъ богатствомъ.

Послѣ своей женитьбы Лесажъ вступилъ въ Парламентъ; но вскорѣ промѣнялъ адвокатское званіе на другое. Въ это время Данше, который преподавалъ философію въ Шартрѣ, предложилъ ему перевесть *Любовныя письма Аристенета*, писателя IV вѣка. Лесажъ послѣдовалъ совѣтамъ друга, и съ помощью Латинскаго перевода Якова Бангара, произвелъ родъ подражанія Греческому творенію Роттердама, которое подъ рубрикою Данше напечаталъ въ Шартрѣ въ 1695 году. Этотъ неудачный опытъ прошелъ почти незамѣченный. Лесажъ, льстившійся надеждою на успѣхъ, былъ на минуту обезкураженъ, и чтобы получить необходимыя пособія, которыхъ еще не могло доставить ему перо, онъ принялъ какую-то ничтожную должность, но скоро отказался отъ нея, дабы совершенно предаться литературнымъ занятіямъ, къ которымъ имѣлъ страстное влеченіе.

Маршалъ Виллькруа, желавшій привязать его къ себѣ, напрасно дѣлалъ ему самыя выгодныя предложенія; Ле-

сажъ, хотя бѣдный, отказался отъ нихъ, твёрдо рѣшившись не зависѣть ни отъ кого болѣе, какъ только отъ самаго себя. Его другъ, аббатъ де Ліоннъ, назначивъ ему пенсіонъ въ 700 ливровъ, навсегда упрочилъ для Лесажа спокойное состояніе ума, столь необходимое для писателя, и независимость, безъ которой самый твердый умъ встрѣчаетъ затрудненія на пути своемъ.

Аббатъ де Ліоннъ не почелъ достаточнымъ того, что сдѣлалъ для своего друга: страстный любитель Испанской литературы, онъ захотѣлъ преподавать ему Испанскій языкъ и посвятить въ красоты литературы, совершенно новой для него. Если рудникъ, открытый имъ, былъ богатъ и обиленъ, то конечно ни кто не былъ способнѣе Лесажа достойно обработывать его. Первымъ плодомъ новыхъ его занятій была книга, изданная въ 1700 году подъ заглавіемъ: *Испанскій театръ или лучшія комедіи знаменитѣйшихъ Испанскихъ писателей*, переведенныя на Французскій языкъ. Она заключала пьесы: *Наказанный измѣнникъ*, Дона Франциска Рохаса, и *Донъ Мендозъ*, Лопеза де Вега. Въ 1702 году, онъ отдалъ во Французскій театръ комедію Le point d'honneur, въ пяти актахъ—подражаніе одной пьесѣ Рохаса; она имѣла только два представленія. Лесажъ передѣлалъ ее въ три акта, и двадцать лѣтъ спустя отдалъ въ Италіянскій театръ, подъ заглавіемъ l'Arbitre des differends. Не смотря на измѣненіе, комедія эта не была принята лучше того, какъ въ первый разъ, и не заслужила представленій болѣе первой.

Не потерявъ духа послѣ упадка комедіи Point d'honneur и вовсе не отказываясь отъ занятій, которыхъ результаты казались такъ мало благопріятными, Лесажъ бодро принялся писать, и въ 1705 году издалъ *Новыя Похожденія Донъ Кихота*, переводъ изъ Авельянеды. Тутъ, какъ и въ предшествовавшихъ своихъ сочиненіяхъ, онъ не слѣдовалъ законамъ чистаго литературнаго перевода: произвелъ

романъ на свой образецъ, сдѣлавъ его болѣе игривымъ и забавнымъ. Однако не взирая на счастливыя измѣненія, переводъ точно также не имѣлъ успѣха въ Парижѣ, какъ подлинникъ въ Мадритѣ.

15 Марта 1707 года, въ одинъ и тотъ же вечеръ были представлены на Французскомъ театрѣ двѣ пьесы Лесажа, которыхъ участь была совершенно различна: *Донъ Сезаръ Урсинъ*, комедія въ пяти актахъ, подражаніе Кальдерону, совершенно пала; но другая—*Криспинъ, соперникъ своего господина*, пріобрѣла самый блестящій успѣхъ. Оба эти сочиненія, нѣсколько дней передъ тѣмъ представленныя во дворцѣ, были приняты высокимъ ареопагомъ совершенно иначе: *Криспина-Соперника* немилосердно освистали, а *Донъ Урсинъ* принятъ съ энтузіасмомъ. Содержаніе комедіи *Криспинъ-Соперникъ* могло имъ показаться страннымъ; но когда разъ она была принята, то какимъ образомъ не оцѣнили достоинства этого творенія? Какая въ ней живость разговора! Какое обиліе смѣшнаго и веселаго! Что за непринужденный комизмъ! А основаніемъ пьесы служитъ только плутовство слугъ; но что нужды до этого! И что бы ни говорили нынѣ, въ умныхъ произведеніяхъ форма всегда превозмогаетъ надъ основаніемъ; только посредствомъ ея остается оно и живетъ,— а всякое твореніе, гдѣ она пренебрежена, напередъ обречено забвенію.

Въ томъ же 1707 году, счастливѣйшемъ въ жизни Лесажа, былъ изданъ имъ *Хромоногій бѣсъ*,— подражаніе творенію Лудовика Велеза Гевары, носящему то же заглавіе. Это сочиненіе показало ту степень, на которую въ послѣдствіи долженъ былъ возвыситься талантъ Лесажа. Успѣхъ его былъ изумителенъ. Эта сатира на всѣ страны, представленная такъ искусно и ново; эта богатая галлерея сценъ, гдѣ всѣ лица являются, движутся передъ глазами читателя и смѣняютъ другъ друга въ такомъ разнообразіи костюмовъ и физіономій; эта тьма забавныхъ анекдотовъ,

разсказанныхъ такъ оригинально, мило и умно; слогъ, столь правильный, гладкій и блестящій; наконецъ всѣ стихіи успѣха, заключающіяся въ этой книгѣ, изъ которыхъ каждая отдѣльно составила бы репутацію какого нибудь творенія, долженствовали доставить ей необыкновенную извѣстность, будучи соединены въ одно цѣлое. Въ самое краткое время она имѣла два изданія. Всякій желалъ имѣть эту книгу. Злость автора была по сердцу читателей; всякій хотѣлъ снять маски, чтобы увидать, не скрываютъ ли онѣ знакомую физіономію. Многіе почитали себя уязвленными живыми чертами и колкими эпиграммами этой книги, хотя авторъ вовсе не зналъ и, можетъ быть, никогда не встрѣчалъ этихъ особъ.

Существуетъ одинъ любопытный анекдотъ, разсказанный всѣми біографами, доказывающій, какъ цѣнили обладаніе однимъ экземпляромъ Хромоногаго Бѣса. Приведемъ его, не приписывая ему особой важности. Двое знатныхъ молодыхъ людей въ одно время вошли къ книгопродавцу, чтобы купить новый романъ Лесажа; но въ лавкѣ оставался только одинъ экземпляръ; каждый предъявлялъ свое право на него, и одинъ другому не хотѣлъ уступить; наконецъ оба согласились рѣшить оружіемъ, кому обладать имъ, — дрались на поединкѣ, и *Хромоногій Бѣсъ* достался побѣдителю.

Это твореніе имѣло слишкомъ большую знаменитость, и потому въ то же время было перенесено на сцену. Данкуръ, тогдашній директоръ театра, представилъ во Французскій театръ комедію въ одномъ актѣ подъ тѣмъ же заглавіемъ; а 13 ноября слѣдующаго года — другую комедію въ два акта, подъ заглавіемъ: *Вторая глава Хромоногаго Бѣса*. Въ этомъ же году Лесажъ окончилъ комедію: les Etrennes. Онъ желалъ, чтобы она была играна 1-го генваря 1708 года; но актеры отказались ее принять подъ страннымъ предлогомъ, что они не играютъ мелкихъ сочиненій

отъ Мартынова дня до Пасхи. Лесажъ, вовсе этого не ожидавшій, рѣшился дать своей пьесѣ такіе размѣры, чтобы ни подъ какимъ предлогомъ и ни въ какое время не могли бы запретить ей входъ въ театръ, — и изъ небольшой комедіи les Etrennes вышелъ *Тюркаре*.

Это сочиненіе, напоминающее своею смѣлою мыслью, превосходною и мощною обработкою, лучшія комедіи, какъ бы умершія вмѣстѣ съ Мольеромъ, имѣло необыкновенный успѣхъ прежде представленія въ театрѣ. Появленіе его должно было сдѣлать глубокое впечатлѣніе, ибо въ немъ нападаютъ не на мелкіе вздоры, ничтожныя и презрѣнныя глупости, а прямо на господствующій порокъ той эпохи, порокъ безстыдный, до того времени сокрытый своимъ золотомъ отъ всякихъ серіозныхъ нападковъ, и который, чтобы безостановочно слѣдовать на пути распутствъ и спокойно предаваться своему позору, готовъ былъ покупать миръ во что бы то ни стало; и потому при первомъ извѣстіи о комедіи Тюркаре, сонмъ откупщиковъ былъ въ смятеніи; чиновники высшихъ и нисшихъ классовъ, ростовщики, лихоимцы, — всѣ въ одно время возопили и составили оборонительную линію, твердо рѣшившись противиться тому, чтобы Парижъ веселился на ихъ счетъ. Они обладали огромнымъ кредитомъ, а въ тѣ времена все уступало ихъ вліянію. Борьба всѣхъ откупщиковъ, соединенныхъ общимъ интересомъ противъ одного бѣднаго комика, была слишкомъ сильна, чтобы побѣда осталась за нимъ; Лесажъ это понялъ, и послѣ тщетныхъ попытокъ— устранить препятствія къ представленію его Тюркаре, рѣшился сначала пріобрѣсть многочисленныхъ защитниковъ, повергнуть его подъ покровительство всего, что было сильнаго въ Парижѣ и непріязненнаго чиновникамъ. Чтобы успѣть въ этомъ, онъ читалъ его въ самыхъ блестящихъ обществахъ; всѣ стекались толпами слушать его; послѣ перваго чтенія каждый объявлялъ себя на его сторонѣ, и

всѣ громко протестовали противъ утѣсненія автора. Враги Лесажа скоро замѣтили, что онъ нашелъ ту опору, которой недоставало имъ; тогда они начали домогаться сдѣлки съ авторомъ — и предложили ему сто тысячь франковъ, если только онъ согласится уничтожить свою пьесу. Лесажъ не терпѣлъ зависимости, и имѣлъ слишкомъ благородное сердце, чтобы принять подобное предложеніе.

Наконецъ, 17 октября 1708 года послѣдовало приказаніе дофина актерамъ королевскимъ — *немедленно* играть пьесу, носящую заглавіе: *Тюркаре* или *Государственный казначей*. Это было зимою; чрезвычайный холодъ замедлилъ представленіе, и оно не могло быть выставлено ранѣе 14 февраля 1709 года.

Успѣхъ Тюркаре былъ полнѣйшій на зло ропоту многихъ людей, узнававшихъ себя въ его лицахъ, и не взирая на усилія шайки ростовщиковъ, противопоставленныхъ автору и пьесѣ.

Эта комедія, лучшее драматическое твореніе Лесажа, сочиненіе высшаго разряда, была предметомъ многочисленныхъ критикъ; въ ней всѣ находили недостатокъ интереса и живости въ дѣйствіи, охуждали безнравственность лицъ. Но авторъ, взявъ большой размѣръ для пьесы, могъ съ трудомъ дать своимъ портретамъ ту точность и разнообразіе, составляющія ихъ жизнь, даже тогда, какъ оригиналы давно уже не существуютъ. Что же касается до другаго упрека, основательнѣе ли онъ перваго? Лесажъ конечно не хотѣлъ представить дѣйствіе. порождавшее одни нечаянности, неожиданные эффекты, которыхъ непредвидѣнныя развязки были бы слѣдствіемъ внезапной противоположности. Достоинство и интересъ пьесы заключался, по мнѣнію его, въ развитіи характеровъ, въ гармоніи сценъ, въ глубинѣ и точности наблюденій, наконецъ въ естественности, живости и игривости разговора.

Конечно много значитъ въ комикѣ то, что онъ умѣетъ занять въ одно время и умъ и сердце; но если онъ поражаетъ и покоряетъ первый, то можно ли сказать, что писатель исполнилъ вполовину свое дѣло, и что творенiе его грѣшитъ недостаткомъ интереса. Въ такомъ случаѣ должно за тоже самое охуждать *Мизантропа*, это образцовое произведенiе Мольера?

Въ 1708 году Лесажъ написалъ небольшую и случайную комедiю *Тонтинъ*; она была играна гораздо позже, въ 1732 году. Остановки, встрѣченныя этою пьесою, поселили въ немъ отвращенiе къ тому поприщу, которое проходить онъ былъ призванъ съ большимъ успѣхомъ, и заставили перестать работать для Французскаго театра. Въ это время Пети де ла Круа, переводчикъ съ Восточныхъ языковъ и другъ его, оканчивалъ переводъ *Тысячи и одного дня*; онъ просилъ Лесажа пересмотрѣть и придать ему болѣе прелести и легкости, которыя только однѣ могли сдѣлать переводъ прiятнымъ и доставить успѣхъ. Лесажъ охотно принялъ на себя эту работу, изъ которой въ послѣдствiи онъ многое почерпалъ для скромныхъ ярмарочныхъ театровъ. Трудъ Пети де ла Кроа, пересмотрѣнный и исправленный имъ, явился въ 1710 г. въ двухъ томахъ.

Лесажъ принялся работать для театровъ Сенъ-Лоранской и Сенъ-Жерменской ярмарокъ; нѣсколько комическихъ оперъ, дивертиссементовъ или прологовъ, сочиненныхъ имъ шутя, и большею частiю въ сообществѣ съ Фюзелье и Дорневалемъ, доставляли уму его полезное развлеченiе и отдыхъ отъ трудовъ надъ сочиненiемъ, которому суждено было обезсмертить его имя.

Наконецъ въ 1715 году вышла исторiя *Жиль Блаза*, или лучше сказать, первая часть этого чуднаго романа, потому что продолженiе его Лесажъ издалъ только въ 1724, а конецъ въ 1735. Впечатлѣнiе, произведенное на публику этимъ сочиненiемъ, было необычайное, и успѣхъ громче

одержаннаго Хромоногимъ Бѣсомъ. Но какъ всякій огромный литературный успѣхъ возбуждаетъ зависть, Лесажъ не долго имъ наслаждался. Безъ особенной неловкости не могли напасть на слогъ романа; если недобросовѣстность высказалась бы такъ явно, публика приняла бы сторону автора; слѣдовательно какъ поступить? Оспаривать оригинальность книги, приписывать ея идею нѣкоторымъ темнымъ и неизвѣстнымъ Испанскимъ писателямъ, были единственныя средства унизить ея достоинство, — и критика, не имѣя ничего другаго, принялась за нихъ. Такимъ образомъ, первые хулители Жиль Блаза обвинили Лесажа въ покражѣ сюжета своего романа изъ Испанской книги, не указывая источника, откуда онъ черпалъ его. Въ подобномъ процессѣ важнѣйшее и необходимое дѣло было изобличеніе фактомъ. Брюзонъ де ла Мартиньеръ, возобновляя въ свою очередь это обвиненіе, первый сталъ доказывать формальнымъ образомъ, что Лесажъ извлекъ свое сочиненіе изъ книги Винцента Эспинеля: *Жизнь конюшаго донъ Маркосъ Обрегона*, и Вольтеръ, подтверждая это мнѣніе съ необыкновеннымъ легкомысліемъ, прибавилъ, что Жиль Блазъ есть только переводъ этой книги. «Пусть писатель остережется, — говаривалъ Дидро,— отъ страсти отнимать у своего соотечественника или современника заслугу какого нибудь вымысла, приписывая его писателю другой страны, или другаго вѣка». Вольтеръ, не читавшій Жизни Конюшаго Обрегона, поддерживая нападки противъ Лесажа своимъ свидѣтельствомъ и именемъ, безъ сомнѣнія забылъ эти слова. Въ самомъ дѣлѣ, есть ли какое нибудь сходство между сочиненіями Эспинеля и Лесажа? Никакого! Франсуа де Нёфшато доказалъ положительнымъ образомъ въ диссертаціи, напечатанной въ главѣ Жиль Блаза, изданнаго г. Дидо, что два эти романа не имѣютъ никакихъ соотношеній: основаніе, форма, цѣль — все различествуетъ, и если Лесажъ перенялъ у Эспинеля нѣкоторые разсказы, изложенные

или украшенные по его манерѣ, онъ имѣлъ на то право. То же самое сдѣлали до него Корнель и Мольеръ; то же самое дѣлалъ въ его время, только съ гораздо меньшею удачею, самъ авторъ *Заиры*, и ни кто не думалъ ставить ему того въ преступленіе.

Если бы Лесажъ пріобрѣлъ успѣхъ въ гостиныхъ, и не столь значительный, то конечно его оставили бы спокойно наслаждаться маленькою своею славою; но кто поднимается выше, съ помощію только собственныхъ силъ возвышается надъ толпою, и выражаетъ образцовымъ произведеніемъ силу ума высокаго и оригинальнаго; тотъ возмущаетъ всегда самую низкую зависть, критика выступаетъ противъ него, вооруженная всѣми своими орудіями; невѣжественная и ядовитая, она оспариваетъ у него главнѣйшія почести славы одну за другою, и силится унизить торжество, котораго не суждено ей получить въ свою очередь.

Между писателями, которые разгласили мнѣніе, что Жиль Блазъ сочиненіе не Лесажа, а Испанскаго писателя, есть однако одинъ, котораго дѣльныя замѣчанія и ученыя изысканія, могли посѣять въ умахъ нѣкоторое сомнѣніе и потрясти убѣжденіе въ пользу Лесажа: это г. Льоренте. Книга его заслуживаетъ формальнаго опроверженія; хотя здѣсь не мѣсто этому, но приведемъ главнѣйшія доказательства, на которыхъ основана статья его въ пользу Антоніо де Солиса.

Г. Льоренте принимаетъ сначала, какъ неоспоримую истину, то, что Жиль Блазъ не можетъ принадлежать Французу, чуждому нравамъ и обычаямъ Испаніи, подробностямъ историческимъ, которыя могъ знать только Испанецъ; потомъ, обозрѣвая тридцать восемь писателей, жившихъ въ семнадцатомъ вѣкѣ, онъ останавливается на Антоніо де Солисѣ, котораго, безъ доказательствъ, дѣлаетъ сочинителемъ романа Bachelier de Salamanque, утверждая, что рукопись его будто была продана въ 1657 году маркизу де Ліонну, бывшему

тогда посланникомъ Людовика XIV при Мадритскомъ дворѣ. Положеніе Солиса,—говоритъ г. Льоренте,—его признательность къ Филиппу IV, заставили продать иностранцу книгу, которая не могла быть напечатана въ Мадритѣ, не подвергнувъ автора гнѣву короля и грандовъ Испаніи. Онъ принужденъ былъ таить существованіе своей книги не только отъ друзей своихъ, которыхъ неосторожность могла погубить его, но держать ее въ тайнѣ навсегда и обречь забвенію. — Такимъ образомъ Лесажъ извлекъ, по словамъ Льеренте, изъ Романа Bachelier de Salamanque, основу Жиль Блаза, тексты эпизодовъ, наконецъ всю свою книгу. Льоренте основываетъ свое мнѣніе на томъ, что Лесажъ, издавая послѣ Жиль Блаза романъ Bachelier de Salamanque, представилъ его какъ переводъ Испанской книги, еще неизданной; и если эта книга вышла позже Жиль Блаза,—продолжаетъ онъ, — то одну обобрали въ пользу другой, и Лесажъ въ первой оставилъ только то, чего нельзя было внести въ Жиль Блаза, не ставя хронологію въ совершенную противоположность съ похожденіями главнаго его лица.

Манускриптъ Испанскій, съ котораго сдѣланъ переводъ Bachelier de Salamanque, напечатанный въ 1739 году, къ несчастію потерянъ: слѣдовательно важнѣйшее доказательство въ этомъ спорѣ не можетъ быть приведено,—и на зло замысловатыхъ предположеній г. Льоренте, Лесажъ еще не можетъ быть лишенъ безъ несправедливости правъ собственности въ пользу Антоніо Солиса и Рибаданейры.

Лесажемъ признано и вѣрно одно, что онъ обладалъ неизданнымъ манускриптомъ, носящимъ заглавіе: *Historia de las aventuras del Bachiller de Salamanca don Kerubin de la Ponda;* но заключить изъ этого, что до изданія перевода Испанской книги, онъ извлекъ оттуда всего Жиль Блаза, это значитъ утверждать дѣло, котораго несбыточность очевидна: допуститъ, что Лесажъ сдѣлалъ огромныя из-

влеченія изъ Bachelier de Salamanque, что онъ не представилъ точный и вѣрный его переводъ; но изъ всего этого можно ли думать, что Антоніо де Солисъ есть настоящій авторъ Жиль Блаза? Конечно нѣтъ! Что Лесажъ могъ кой что изъ него извлечь—это возможно; но онъ также бралъ изъ Винсента Эспинеля и изъ многихъ другихъ; всѣ Испанскіе писатели представляли ему жатву этого рода; Кастильская литература была единственное поприще, откуда могъ онъ извлекать матеріалы для созиданія своего памятника; писатели: Поло де Медина, Педро де Кастро, Донъ-Діегъ де Товаръ, Винсенте Эспинель, Луисъ де Беневенте, Хуанъ Велезъ Гевара, Франциско де Сантосъ, наконецъ Антоніо Солисъ—могутъ почесться данниками Лесажа въ этомъ отношеніи. Если бы они были живы, то конечно ни одинъ изъ нихъ не сталъ бы оспаривать часть свою въ Жиль-Блазѣ. Книга эта, по основанію, принадлежитъ Испаніи, но по формѣ своей она Французская; и сомнѣваемся, чтобы изъ писателей другихъ странъ кто либо и когда либо принялъ безусловно мнѣніе г. Льоренте.

Лесажъ давно уже отказался было писать комедіи, но принужденный содержать семейство свое, онъ посвятилъ двадцать лѣтъ,—лучшіе годы своей жизни,—на сочиненіе ихъ, то одинъ, то вмѣстѣ съ Фюзеліе, Дорневалемъ, Отро, Лафономъ, Пирономъ и Фромаге. Изъ этихъ піесъ, принятыхъ большею частію благосклонно, ни одна не удержалась отъ забвенія. Лесажъ далъ себѣ напрасный трудъ, сдѣлавъ избранное собраніе изъ эфемерныхъ этихъ пьесъ, которое издалъ онъ подъ заглавіемъ: *Ярморочной Театръ*: это значило придавать нѣкоторую важность легкимъ произведеніямъ, которыя не заслуживали того; мы приведемъ здѣсь главнѣйшія изъ нихъ, но не думая прославлять его и увеличить права на знаменитость, упоминая, что онъ былъ изобрѣтателемъ того рода сочиненій, къ которому принадлежатъ его пьесы.

Лесажъ не тратилъ все свое время на ничтожныя эти произведенія; въ 1717 г. онъ издалъ родъ подражанія сочиненію Боярдо—Orlando inamorato; это оригинальное сочиненіе, пройдя черезъ руки Лесажа, много выиграло въ отношеніи смысла и вкуса, но потеряло свою смѣлость и поэтическій энтузіазмъ, такъ же не представляетъ характера и физіономіи образца. Послѣ этой попытки Лесажъ благоразумно отказался отъ намѣренія своего — перевесть Аріоста, и обратился къ романамъ.

Въ 1732 г. вышла *Исторія Гусмана Альфараджа*, переведенная и очищенная отъ излишнихъ нравоученій; это подражаніе, не вполнѣ достойное таланта Лесажа, довольно забавно и гораздо выше оригинала. Эта же книга была переведена Шапеленомъ и Бремономъ; но послѣ появленія перевода Лесажа, ихъ трудъ остался незамѣченнымъ.

Въ томъ же году онъ издалъ les aventures de Robert Chevalier dit de Beauchêne; это скорѣе посмертныя записки одного удальца, чѣмъ вымыселъ или романъ; онѣ были составлены изъ подлинныхъ записокъ одного предводителя Флибюстіеровъ, убитаго Англичанами при Турѣ въ предъидущемъ году, и доставленныхъ Лесажу вдовою его.

Въ 1734 г. Лесажъ издалъ *Исторію Эстановилла Гонзалеза, прозваннаго веселымъ малымъ*, подражаніе Испанскому сочиненію того же заглавія, приписываемому Винсенту Эспинелю. Мѣстами въ ней встрѣчаются веселость, умъ и заманчивость Жиль-Блаза. Наконецъ въ 1736 г. онъ издалъ Bachelier de Salamanque (Баккалавръ Саламанкскій) или *Записки Дона Херубина де ла Ронда*, извлеченныя изъ Испанскаго манускрипта. Этотъ романъ, хотя слабѣе другихъ, былъ особенно предпочитаемъ Лесажемъ; можетъ быть потому, что онъ былъ послѣдній его романъ.

Лесажъ имѣлъ трехъ сыновей: старшій сдѣлался актеромъ, и извѣстенъ былъ подъ именемъ Монмениля; съ 1727 г.

до 1743-го,—время его смерти, — онъ исправлялъ должность театральныхъ слугъ и казначеевъ. Третій сынъ, побужденный примѣромъ и увлеченный успѣхомъ брата, вступилъ на ту же карьеру, и отправился въ провинцію подъ именемъ Питтенека. Два года спустя онъ возвратился въ Парижъ, и тотчасъ отказался отъ своего искуства, которое, вѣроятно, не доставляло ему большаго удовольствія;— а второй, выбравшій духовное поприще, имѣлъ канони-катъ въ Булоньскомъ соборѣ. Лесажъ съ горестію видѣлъ, что двое изъ сыновей его вступили на то поприще, которое, въ слѣдствіе поведенія противъ него актеровъ, казалось ему презрѣннымъ; онъ пересталъ ихъ видѣть; только по прошествіи долгаго времени и черезъ посредничество добраго каноника, онъ примирился съ Монменилемъ; съ этихъ поръ они не оставляли другъ друга, и Монмениль, постоянными и нѣжными попеченіями, заставилъ его забыть причиненную имъ ему горесть. Нечаянная и скоропостижная смерть его глубоко поразила Лесажа: онъ потерялъ въ немъ лучшаго друга, а семейство единственную опору. Жизнь въ Парижѣ сдѣлалась ему тогда нестерпимою, и онъ удалился съ женою и дочерью въ Булонь. Домъ каноника былъ ихъ убѣжищемъ. Тамъ онъ встрѣтилъ радостный пріемъ и окруженъ былъ самыми нѣжными попеченіями, постепенно успокоившими глубокую его горесть о потерѣ любимѣйшаго сына.

Лесажъ жилъ здѣсь въ продолженіи восьми лѣтъ въ ужасномъ разслабленіи. Графъ Трессанъ, начальствовавшій въ тамошней провинціи, сравнивая его съ теченіемъ солнца, говоритъ, что умъ его оживотворялся по мѣрѣ того, какъ оно подвигалось къ полудню, но съ той минуты, какъ оно склонялось къ закату, чувства его постепенно теряли дѣятельность, и наконецъ, когда оно исчезало, Лесажъ впадалъ въ летаргію.

Онъ умеръ 17 ноября 1747 года почти восьмидесяти лѣтъ, — и не принятый въ Академію, гдѣ такъ нерѣдко между знаменитыми людьми умѣла находить себѣ мѣсто бездарная и завистливая ничтожность.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Камей

К. Дольчи <Захаров>

<Пушкин

<Растопчина

<Жуковский

<Крылов

Б. Орловский

Бронза

Катафалк Фр.-В.

Изба

Ц. Парголово

Дачи

Дер. строен.

Железо в гот.

Короб. сист.

Оранжерея

Печь, Мюнхен, Берлин

Вод. колесо

Свечи

Сахар

Конюшни

Живопись. Древн.

Инд.

Кит.

Ег.

Перс.

Мекс.

Этр.

Гр.

Рим

Ср. в.

Нов.

М. Андж.

Леон.

Рафф.

Итал.

Нидерл. Фл.

Голл.

Исп.

Герм.

Фр. Англ.

Наборн. рис.

Об узорах

Щедрин

Дант

Флаксман

Нури-Магал

Ю. Цезарь

Байрон

Лесаж

О разл. др. и нов. жив.

АХ, план

Катал. АХ

Иск. Фр.

Кит.

Ваза

Диван

Драг. камни

Вейлон

Пемчур с. 31
Бирвон с. 19

Комплект

2 vols

801506

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Pamjatnik iskusstv i vspomogatel'nych znanij S množestvom vidov, portretov,
risunkov i čertežej, lučšich chudžnikov, prevoschodno gravirovannych na
stali, mědi, cinkě, derevě i kamně
Bd.: 1

Sanktpeterburg ca. 1843

4 Art. 971 f-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10222589-9